



40

الرواية الروسية في القرن التاسع عشر

تأليف

د. مكارم الغمري

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923 ـ 1990

40

الرواية الروسية في القرن التاسع عشر

تأليف

د. مكارم الغمري



المحتوى

المحتوى
المحتوى
المحتوى
المحتوى

مقدمه

المؤلف الأدبي العظيم هو الذي يستطيع اجتياز حدود الزمان والمكان، ولا أدل على عظمة ومكانة الأدب الروسي من قدرته على النفاذ إلى ما بعده من عصور وعلى تأثيره على مشاعر ووجدان أجيال متعاقبة من الناس. ورغم أن عشرات السنين تفصلنا عن التراث الأدبي الروسي الكلاسيكي، إلا أن الاهتمام به لا ينضب. حقيقة أن كل عصر يستوعب و يقيم هذه المؤلفات بطريقته-وهنا تكن النظرة العصرية للأدب-إلا أن جميع التقييمات اجتمعت على عظمتها وإنسانيتها.

وتحتل الرواية الروسية-أرقى فنون الأدب الروسي-مكانة فريدة وبارزة ليس في تاريخ الأدب الروسي فحسب، بل في كل تراث الأدب العالمي. فمازالت الروايات الروسية الكلاسيكية حتى يومنا هذا تثير شعور الكثيرين، بالإضافة إلى دورها الكبير في تعليم الأجيال الناشئة من الروائيين.

ورغم أن القارئ العربي قد أتيحت له فرصة التعرف على نماذج للرواية الروسية في ترجمات بالعربية، إلا أن المكتبة العربية تفتقر إلى الدراسات الخاصة حول فن الرواية الروسية(*) ومن ثم نأمل أن يتيح كتابنا هذا فرصة الإحاطة بجوانب تطور الرواية الروسية.

و يدور مضمون دراستنا حول التعريف بالأعمال الرائدة للرواية الروسية الواقعية في القرن التاسع عشر-عصر ازدهار الرواية الروسية-ونحن نقدم

هذه النماذج في مراحل تطورها التاريخي وفي ارتباطها الوثيق بظروف العصر.

ونظراً لضخامة وتنوع تراث الرواية الروسية الكلاسيكية، وصعوبة الإحاطة بكل جوانب هذا الموضوع في مثل هذا الحيز فقد رأينا التوقف عند أبرز الروايات الواقعية (ذات المضمون الاجتماعي) والتي كان لها أثرها الواضح على تطور الرواية الروسية الكلاسيكية والتي اتفق النقاد حول أهمية هذه الروايات بالنسبة لتطور هذا الفن.

اخترنا بالتحديد عشر روايات تمثل مراحل زمنية مختلفة للرواية الروسية على امتداد تطورها، ويمكن كذلك من خلالها التعرف على نماذج للكتابة الروائية لستة من الروائيين الكبار، هم بالتحديد وحسب الترتيب الزمني: بوشكين، ليرمونتوف، جوجول، تورجينيف، دستو يفسكي، تولستوي. و بالطبع فتاريخ الرواية الروسية يضم العديد من الروائيين العظام الآخرين الذين لم يتناولهم بالتحليل كتابنا هذا، وذلك أمثال الروائيين العظام جورنتشاروف، تشرينشفسكي، ساليتكوف شيدرين، ليسكوف وغيرهم من الكتاب البارزين الذين كان لهم إسهاماتهم الكبيرة في تطور الرواية الروسية. و ينقسم كتابنا إلى ثلاثة أبواب:

الباب الأول: يحوي فصلا واحداً نتطرق فيه لعرض سريع للأعمال الأدبية التي سبقت ظهور الرواية الواقعية في القرن التاسع عشر، والتي كان لها فضل التمهيد لظهور هذه الرواية، كما نعرّف أيضا بالتجارب الأولى للفن الروائي الروسي في القرن الثامن عشر.

الباب الثاني: يتكون من مقدمة وثلاثة فصول؟ أما المقدمة فنتناول فيها الحديث عن الفترة الأولى في تكوين وتدعيم الرواية الواقعية الجديدة وهي الفترة (1830- 1840) والتي ظهر فيها ثلاث روايات رائدة وهي حسب ترتيب ظهورها:

«يفجيني أونيجن»، «بطل العصر»، «الأرواح الميتة» التي نخصص لها على التوالي ثلاثة فصول من الباب الثاني.

أما الباب الثالث: فهو يتكون من مقدمة وثلاثة فصول نخصص المقدمة للحديث عن فترة ازدهار الرواية الروسية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ونستشهد على ذلك بالإنتاج الروائي للكتاب تورجينيف،

دستويفسكي، تولستوي، الذين نخصص لكل منهم فصلا من فصول الباب الثالث.

ثم خاتمة نخصصها لإلقاء نظرة تحليلية عامة على الرواية الروسية في القرن التاسع عشر.

استندنا في كتابنا هذا-بالدرجة الأولى-إلى الدراسات النقدية الروسية التي ترتبط روحا ودما بهذا الأدب، والتي لا يتسنى للقارئ العربي التعرف عليها في أصولها. أما تحليل النصوص الأدبية، فقد استوحيناه من قر ائتنا المتأنية لهذه الروايات في أصولها باللغة الأم.(*1)

وأخيرا نرجو أن يسهم هذا الكتاب في ملء جانب من الفراغ الذي تشكو منه المكتبة العربية في دراسة الرواية الروسية-أبرز وأهم فنون الأدب الروسي.

الحواشي

(*) هناك بعض المقالات والدراسات العربية المتفرقة عن الأدب الروسي. جزء منها في شكل مقدمات قصيرة لتراجم المؤلفات الأدبية الروسية، وجزء آخر عبارة عن دراسات عامة حول تاريخ الأدب الروسي أو الأدباء على حدة، بعض هذه الدراسات قدمتها أقلام عربية والبعض الآخر ترجمات للدراسات الأجنبية، من ذلك على سبيل المثال وليس على سبيل الحصر:

1- مارك سلونيم مجمل تاريخ الأدب الروسي، ترجمة صفوت عزيز جرجس القاهرة سنة 1967.

2- مارسيل اهرار تاريخ الأدب-الروسي، منشورات عويدات، بيروت سنة 1957.

3- مدخل إلى الأدب الروسي في القرن التاسع عشر د. حياة شرارة، د. محمد يونس، بيروت، سنة 1978.

(*1) المراجع الروسية المشار إليها في حواشي هذا الكتاب مكتوبة وفقا لترجمتنا العربية لها وذلك تبسيطا لها أمام القارئ.

١ ما قبل الرواية الواقعية

الرواية الروسية الكلاسيكية المعروفة في «الأرواح الميتة»، «آنا كارنينا»، «البعث»، «الحرب والسلام»، «الجريمة والعقاب» وغيرها، تمثل في الواقع النماذج المتقدمة من الفن الروائي الروسي، وقد سبقت هذه الروايات محاولات كثيرة اقترب بعضها من الشكل الروائي، والبعض الآخر اعتبر تجارب أولى للرواية. فالرواية الروسية عبرت طريقا طويلا من النمو والارتقاء حتى بلغت تلك المكانة الفكرية والفنية العالية، التي وصلت إليها الرواية في القرن الماضي.

وقبل أن نبدأ في الحديث عن نشأة الرواية الروسية والمحاولات التي سبقتها سنحاول في البداية أن نحدد مفهوم الرواية كنوع أدبي، لكي يتسنى تقييم النماذج الأولى للرواية.

وموضوع تحديد: ما هي الرواية؟ وما جوهرها؟ من أعقد الموضوعات وأصعبها، فحتى يومنا هذا لا يوجد رأي واحد يحدد هذا الموضوع، ولسنا هنا في معرض تناول نظرية الرواية بالتفصيل، بل سنحاول فقط أن نعطي تحديدا عاما مبسطا لها.

فالرواية مؤلف يسرد في صورة شاملة ومتعددة الجوانب قصة حياة شخصية أو عدة شخصيات

متشابكة، والرواية توضح تطور حياة هذه الشخصية أو الشخصيات في تفاعلها المتبادل بدائرة الحياة المعقدة الممتدة، وفي هذا تختلف الرواية عن القصة القصيرة التي تتناول عادة تصوير لقطة من حياة الشخصية أو حادث مر بها في حيز زمني محدد، والكاتب السوفيتي الشهير كونستانتين فيدين على حق حين يرى أنه «لا يوجد في الأدب ضرب يستطيع أن يشمل الروح الإنسانية بهذا الشكل اللانهائي من وجود الإنسان وفي مثل هذا الشمول كالرواية». (*1)

فالرواية تسمح-على خلاف الأنواع النثرية الأخرى في الأدب-بالتصوير المتسع للعالم الداخلي للشخصية وأيضا لحياتها الخارجية وبيئتها ومعيشتها. ولأن الرواية تستطيع أن تمزج بين مختلف وجهات النظر ووسائل التصوير المتنوعة من جهة، وبين تصوير الجوانب السامية والعادية للحياة من جهة أخرى أصبحت لذلك أكثر أشكال الفن الأدبي تصويرا للمراحل التاريخية الإنسانية وللتطورات الأخلاقية والفكرية بها. و يقول الناقد الروسي الكبير بلينسكي في هذا المضمار «إن شكل وظروف الرواية أنسب للتقديم الشاعري للإنسان الذي ينظر إليه في علاقته بالظروف الاجتماعية، وهنا كما يبدو لي السر في نجاحها غير العادي وفي سيطرتها المطلقة.»(*2)

وعليه فالرواية هي اكثر أنواع الأدب التي تبرز حياة الإنسان في تفاعلها مع الظروف الحياتية المحددة للعصر، وتصوير الحقبة الزمنية المرافقة للشخصية هو من أهم الأهداف التي يضعها الروائي نصب عينيه. وفي هذا يقول الشاعر والكاتب الروسي الشهير بوشكين، أول من قدم الرواية الروسية الواقعية: «بكلمة الرواية، نحن نعني العهد التاريخي المتطور في الرواية الفنية»(*3)

ويختلف نوع الرواية تبعا لاختلاف الموضوعات والمضامين التي تعكسها، فهناك الرواية الاجتماعية، والنفسية، والفلسفية، والبوليسية وغيرها.. ولأن الرواية تهتم في الواقع بتصوير الشخصية الإنسانية العادية، فقد ربط الكثيرون من النقاد بين ظهورها وعصر النهضة في أوربا، في الفترة التي أتت إثر تحلل المجتمع الإقطاعي، وما ارتبط بذلك من ظهور أنماط جديدة من الناس فرضت على الأدب الاهتمام بها بغض النظر عن مكانتها الاجتماعية، وأيضا من نمو للوعي الاجتماعي الذي صاحب التغيرات

الاجتماعية الجديدة آنذاك، مما خلق اهتماما بتصوير الشخصية الإنسانية.

وقد اختلفت الآراء حول تحديد بداية ظهور الرواية الروسية، فقد أشار الكثير من النقاد إلى أن الرواية الروسية الحديثة التي ظهرت في الثلاثينات من القرن الماضي تختلف اختلافا تاما عما سبقها من أعمال روائية، وأنه من المستحيل النظر إلى الرواية الكلاسيكية في القرن التاسع عشر على إنها مجرد تكملة عادية لرواية القرن الثامن عشر، بيد أنه بالنظر إلى الرواية الكلاسيكية المتطورة للقرن التاسع عشر فإننا سنجد بها الكثير من المضامين والشخصيات والوسائل الفنية التي لا تخص رواية القرن الثامن عشر فحسب، بل أيضا القصص الروسي القديم، والذي لا شك كان له دوره في التمهيد لظهور الرواية.

والأدب الروسي القديم في العصور الوسطى لم يعرف الرواية كنوع أدبي، ولكنه عرف المدونات التاريخية والدينية التي تصف حياة القديسين كأعمال أدبية وكوثائق قانونية وتاريخية يرجع إليها في ذات الوقت، علاوة على أشكال مختلفة للأساطير، ورغم احتواء هذه المؤلفات على الكثير من التفاصيل الخيالية إلا أن القارئ في روسيا القديمة كان ينظر إليها على أنها حقيقة مطلقة.

وفي هذه المدونات كان المؤلف عادة يتناول وصف حياة الشخصيات الشهيرة، وتمجيد بطولاتها، وكان يهمه في تصوير هذه الشخصيات بالدرجة الأولى الجانب العملي التاريخي لهذه الشخصيات، أما حياتها الخاصة وعالمها الداخلي وأسلوب معيشتها فلم تكن تجذب اهتمام مؤلفي هذه المدونات.

ولذا نجد الشخصيات التاريخية المصورة تظهر في دورها القيادي، فمثلا إذا كانت المدونة تتناول وصف حياة أحد الأمراء فان هذا الأمير يصور وهو على رأس الجيوش، وهو يستعرض شعبه، وهو يستقبل كبار زواره وهكذا، ويحاول الكاتب أن يبرز الأمير وهو في قمة مجده وبريقه، وبالطبع فان أحداث المدونة التاريخية كانت عادة تنحصر في تسجيل الأحداث الجسام والمواقف ذات المغزى الكبير. أما المؤلفات الدينية الكنائسية فقد كانت تكتب بهدف الوعظ وتقرأ في الكنائس والأديرة.

وعموما يمكن القول إن النتاج الأدبي القديم كان يتمشى مع الفهم العام

للأدب في تلك المرحلة المبكرة للنظام الإقطاعي في روسيا القديمة والذي كان يعتبر دور الأدب فيه دينيا أخلاقيا وتاريخيا، و ينتظر من الأدب مساعدة في تدعيم موقف الكنيسة والأمراء الحاكمين، ولذا فان تناول وصف الحياة العادية الخاصة للشخصيات في الأدب كان ينظر إليه آنذاك كشيء خاص للغاية ولا أهمية له.

بيد أنه علاوة على المدونات التاريخية والدينية فقد ظهرت بعض المؤلفات الأدبية التي اتخذت طابعا مغايرا لهذه المدونات، نخص بالذكر المؤلف القديم الشهير «كلمة عن الأمير إيجور». فقد جمع هذا المؤلّف الممتع بين الجانب التاريخي والشخصي الذاتي، فإلى جانب تناول المؤلف لوصف هزيمة الأمير الروسي إيجور في مسيرته لمواجهة جحافل التتار، تلك الهزيمة التي برزت في المؤلف كنتيجة منطقية. لحالة الفرقة والضعف التي كانت عليها روسيا القديمة في القرن الثاني عشر، والتي كانت مقسمة إلى إمارات صغيرة يترأس كلا منها أمير و يسود جو الضغينة بينهم، والى جانب وصف الأحداث التاريخية للمعركة بين إيجور والتتار وتصوير هزيمة الأمير، تناول المؤلف تصوير المأساة الداخلية التي كان يعيشها الأمير المحطم بعد هزيمته ووقوعه أسيرا في يد الأعداء.

ثم أخذ الأدب الروسي يهتم تدريجيا بتصوير مشاعر الإنسان وخلجات نفسه منذ القرن الخامس عشر، ففي أدب ذلك القرن برز تصوير المشاعر الإنسانية على نحو مبالغ فيه، كصورة الحياة الروحية للإنسان كشيء جامد لا يتغير إلا بصورة مفاجئة وتحت تأثير المعجزات والخوارق. غير أنه لوحظ في أدب القرن التالي اختفاء تأثير المعجزات على تصوير الحياة الشخصية، إذ برزت الشخصيات الأدبية في القرن السادس عشر بحياتها الذاتية المحددة بظروف الزمان والمكان. ومن أشهر مؤلفات هذه الفترة التي عكست تحول الأدب تجاه تصوير حياة الإنسان الخاصة ومشاعره: مؤلف الكاتب أ. كوريسكي «قصة عن الأمير المسكوفي العظيم» (1573). وهو المؤلف الذي يتناول فيه الكاتب وصف حياة القيصر جروزني المعروف بقسوته وظلمه الشديدين، وقد اهتم الكاتب بعكس مشاعر جروزني المختلفة في مختلف مراحل حياته وبتصوير عملية التحول التي طرأت عليه وجعلته ينقلب من إنسان طيب إلى وحش كاسر يبطش ويستبد بالجميع. والكاتب يسعى في

مؤلفه إلى الإيحاء بفكرة أن الحكم الحقيقي لا يستتب في ظل الاستبداد والدكتاتورية، فالحاكم وحده لا يستطيع أن يحكم بدون مساعدة الآخرين.

وفي أدب القرن السابع عشر حدث تطور ملموس بالمقارنة بما سبقه، فمن جهة تغيرت النظرة إلى مفهوم الأدب ودوره، إذ بخلاف القرنين الماضيين برزت المؤلفات الأدبية في القرن السابع عشر بصفتها فنونا أدبية قائمة بذاتها، وليست كمؤلفات تدافع عن الكنيسة أو الحكام، واتسعت دائرة الأدب، وبدأت تظهر به أنواع أدبية جديدة مثل الشعر والدراما.

ومن جهة أخرى شهد أدب القرن السابع عشر تغييرا واضحا في تناوله لوصف الشخصيات عن الأدب الماضي، فقد أسقط الكتاب معيار الأصل النبيل في تصويرهم للشخصيات التاريخية، ولأول مرة بدأت تظهر الشخصية التاريخية ذات الأصل الشعبي. وإلى جانب تصوير الشخصية التاريخية الشعبية اتجه الأدب إلى الشخصيات البسيطة العادية، وإلى الشخصيات التي تنتمي إلى عالم الحضيض، واهتم الأدب بهذه الشخصيات في تصوير حياتها المعذبة والفقر والحرمان اللذين يسيطران عليها، كما برز مصير هذه الشخصيات في تطوره التلقائي، تلعب الشخصية ذاتها دورا كبيرا في تشكيله، ولم يعد مصير الإنسان بالشيء المكتوب على الشخص الذي لا يملك حياله شيئا، وذلك كما في المؤلفات السابقة.

بيد أن هذه المؤلفات النثرية التي كانت تتصدر التيار الأدبي حتى القرن السابع عشر فقدت هذه الصدارة ابتداء من القرن الثامن عشر، فقد تقدم عليها الشعر والمسرح في أدب هذا القرن، وقد كان ذلك مرتبطا بتدعيم المذهب الكلاسيكي في الأدب الروسي في الفترة (1730- 1740) والذي كان يعتبر الشعر هو الفن الحقيقي، وكان مؤسسو الكلاسيكية ورواد الحركة التنويرية يرون في الأدب القصصي السائد آنذاك شكلا من أشكال الغوغائية التي لا تتمشى وروح العصر وبالرغم من ذلك فقد كان لتجربة الأدب القصصي في نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر دور كبير في التمهيد لظهور أول تجارب روائية في الستينات من القرن الثامن عشر، ونخص بالحديث هنا مجموعة من القصص كتبت في هذه الفترة وهي التي اشتهرت باسم «قصص بتروف»، والتي أعطت إنجازات فنية جديدة كان لها أثرها على التجارب الروائية الأولى. فقد طورت هذه القصص طريقة

تصوير الشخصية بالمقارنة بما كتب قبلها، فنرى الشخصية الإنسانية العادية في سعيها الدائب من أجل تحقيق مكان لها يتناسب ومواهبها الذاتية لا الموروثة، كما ظهر في هذه القصص أيضا اهتمام كبير بتصوير مشاعر الشخصية وعواطفها وكذلك الظروف الحياتية المحيطة بها، وكان لهذه السمات الجديدة في تصوير الشخصية أهمية كبيرة في تحديد بعض معالم الرواية المقبلة.

برز الكثير من أبطال «قصص بتروف» كأناس يسعون في دأب ومثابرة إلى نيل العلم وبلوغه، وهؤلاء الأبطال مجرد أناس عاديين من عامة الشعب، وليسوا من نبلائه أو أغنيائه، وبفضل العلم يتمكن هؤلاء الأبطال من إحراز مكانة اجتماعية مرموقة. هذا وقد ارتبط تصوير هذا النمط من الشخصية في «قصص بتروف» بالاتجاه العام السائد آنذاك في عهد القيصر بطرس الأول الذي أجرى الكثير من الإصلاحات الاقتصادية والإدارية، وشجع على الاستزادة من العلوم.

ومن أشهر قصص بتروف «قصة عن البحار الروسي الشجاع فاسيلي» و «قصة عن العريس الروسي الشجاع الكسندر». وفي هذه القصص نرى البطلين الرئيسين فاسيلي والكسندر يتمكنان من بلوغ العلوم وإحراز مكانة اجتماعية، متخطيين العقبات التي تعترض طريقهما، ففاسيلي يرحل عن أسرته التي لا تستطيع إعالته ويلتحق بالأسطول البحري، ويتمكن هناك من التفوق والبروز من بين زملائه، مما يجعله يحصل على فرصة للسفر إلى هولندا للاستزادة من العلوم الرياضية واللغات، ويتمكن فاسيلي من تخطي العوائق والصعاب وينال تقديرا عاليا ومرتبة كبرى.

ومثله أيضا الكسندر بطل «قصة عن العريس الروسي الشجاع الكسندر»، الذي يرتحل إلى فرنسا للتعليم، حيث يبرز هناك بعقله الثاقب وجاذبيته الشخصية، مما جعله مقربا من ملوك إنجلترا وفرنسا والنبلاء في هذه البلاد.

وعلاوة على ذلك فقد أعطت «قصص بتروف» تصويرا جديدا للمرأة، فنرى المرأة تصور وهي تشارك في الحياة الاجتماعية، وتبرز كإنسان متحرر المشاعر، تسعى إلى الحب الحقيقي وتختار شريك حياتها بغض النظر عن الأصل أو الثراء، كما أصبحت مشاعر الحب وعلاقة الأبطال بها مقياسا

لتقييم شخصياتهم، فالبطل الحقيقي هو الشخص المخلص لحبه القوي في مشاعره، القادر على المعاناة بسبب الحب.

وفي جو من الاحتكاك المباشر بالأدب الروائي الغربي الذي ظهر تأثيره في أشكال مختلفة، اتخذت الرواية الروسية أحيانا طابع التقليد، وأحيانا أخرى طابع الاقتباس، وظهرت أول تجارب للرواية الروسية في الستينات من القرن الثامن عشر، وارتبط أول ظهور للرواية الروسية باسم المترجم والكاتب أمين الذي بدأ مترجما للرواية الأوربية الغربية، ثم دخل بعد ذلك ميدان الكتابة.

وكما هو معروف فقد نشطت في روسيا مع بداية القرن الثامن عشر بشكل خاص حركة النقل والترجمة عن الآثار الأوربية الغربية وبالذات الرواية الغربية، فقد كثر ظهور الترجمات في روسيا في تلك الفترة وعلى نحو لم يسبق له مثيل، وبدأ يظهر المترجم المحترف وكان أمين نفسه يعتبر أحد أشهر المترجمين في تلك الفترة، وظهر بوضوح تأثير الرواية المترجمة على فنه.

وكان ظهور الرواية الروسية في أشكال مختلفة، فقد كانت هناك الرواية العاطفية والرواية التي تتناول وصف الطباع، ورواية المغامرات، والرواية السياسية والتاريخية، وغيرها، وارتبط ظهور هذه الروايات ببروز جيل جديد من الأدباء لقبوا بمفكري «الطبقة الثالثة»، وجاء ظهورهم مشروطا بمتغيرات جديدة في الواقع الاجتماعي إذ تفاقمت أزمة النظام الإقطاعي العبودي في روسيا في ستينات القرن الثامن عشر، مما أعقب ظهور انتفاضة الفلاحين الشهيرة باسم «بوجا تشوف».

وإلى جانب الكاتب أمين-أول من كتب الرواية الروسية-ظهرت أسماء الكتاب الروائيين تشولكوف، بوبوف، خيرا سكوف، ايزمائيلوف وظهر بعدهم راديشف وكارمازين.

وإذا نظرنا إلى إنتاج أمين فسنجد رواية المغامرات التي ترتبط بتقاليد القصص الروسية عن المغامرات التي انتشرت في نهاية القرن السابع عشر و بالرواية العاطفية التي ظهر فيها تأثير أعمال روسو والكاتب الإنجليزي ريتشاردسون أيضا، ومن رواية المغامرات كتب أمين رواية «مغامرة ميراموند»(1763) وهي التي تحكي عن شاب يدعى ميراموند يرتحل خارج

روسيا ويسافر إلى بلاد مختلفة منها مصر وتركيا وإيطاليا و يلقى صعوبات وأهوالا مختلفة في رحلاته، فهو أحيانا يقع أسيرا في أيدي بعض قطاعي الطرق، وأحيانا أخرى يساعد في إنقاذ ملوك وقياصرة، وفي النهاية يتزوج ميراموند من ابنة سلطان مصر. والى جانب وصف مغامرات ميرامرند العديدة نجد الكاتب يبرز الجانب العاطفي للبطل في الرواية ويصور مشاعر الحب لديه على أنها مشاعر تعلو كل المشاعر، تخضع لها إرادته وتصرفاته، فميراموند لا يقف في طريق حبه لابنة سلطان مصر أي عقبات ولا يثنيه عن هذا أي عوائق أو مشكلات.

ومن اكثر الوسائل الفنية التي استخدمها أمين في تشخيص أبطاله المونولوج الذي كان يصور من خلاله مشاعرهم وتصرفاتهم.

ومن روايات أمين العاطفية «خطابات ارنيست ودورافي» و «روزا قصة عادلة واوريجنال».

وفي رواية «خطابات ارنيست ودورافي» يصور أمين قصة حب قوية بين البطل ارنيست والبطلة دورافي، وهي القصة التي حال دون نهايتها السعيدة الظهور المفاجئ لزوجة ارنيست التي كانت في عداد الأموات. واستخدم أمين أسلوب الخطابات المتبادلة بين الأبطال لتصوير مشاعرهم ومعاناتهم كالاهتمام بالوصف والتصوير العاطفي للطبيعة.

أما رواية «روزا قصة عادلة واوريجنال» فان أمين يحكي قصة حب وعذاب البطلة الرئيسية روزا، تلك القصة التي تظهر فيها رغبة أهل روزا في تزويجها بغير حبيبها، وتضطر روزا في النهاية للرضوخ لرغبة أهلها.

وإذا نظرنا إلى كلا المؤلفين فسنجد أن مشكلة الأبطال هي مشكلة أخلاقية بحتة وليست اجتماعية، على خلاف أغلب الروايات العاطفية التي تجعل من الاختلافات الاجتماعية والفروق الطبقية السبب في مأساة حب الأبطال.

وقد كتب أمين أيضا الرواية السياسية ذات الطابع الهجائي، من ذلك روايته «مغامرات فيميستوكل» (1763).

وظهر أيضا في هذه الفترة الرواية التي تحكي عن أسلوب المعيشة الروسية، وتصور حياة الإنسان البسيط وتهاجم حياة الطبقة النبيلة السائدة وتدينها. من هذه الروايات رواية ايزمائيلوف «يفجيني أو النتائج المهلكة

للتربية السيئة» (1799) وقد صور ايزمائيلوف في هذه الرواية حياة البطل الرئيسي يفجيني النبيل الإقطاعي العابث المستهتر الذي يلقى به في النهاية إلى السجن بعد تراكم الديون عليه.

والكتاب في هذه المجموعة من الروايات لا يبسطون أمام القارئ طابع الشخصية التي يتناولونها بالتصوير ولكنهم يكتفون بتمييزها بلقب يعطي المدلول الذي يسعى الكاتب إلى إضافته للشخصية فمثلا يفجيني يلقب «بالوغد»، وهو يتصرف على امتداد الرواية بما يوحي بمدلول هذا اللقب.

وايزمائيلوف يبرز في الرواية كراو وهو لا يكف عن توجيه النصح والإرشاد، كما يقوم بتقييم كل شيء.

ولعل من اكثر المؤلفات الأخرى التي يظهر الكاتب فيها كراو تلك التي تنتمي إلى أدب الرحلات والمذكرات والتي انتشرت في نهاية القرن الثامن عشر، ومن أبرز كتابها رمازين وراديشف.

ويمت إنتاج المترجم والشاعر والكاتب والناقد الشهير كارمازين رائد الاتجاه العاطفي في الأدب الروسي إلى فترة نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، وهي الفترة التي شهدت تحولا ملموسا تجاه الرواية كنوع أدبي، ذلك التحول الذي مهد لبروز الرواية الواقعية الحديثة في ثلاثينات القرن التاسع عشر وأعدّ لها، فقد بدأ في هذه الفترة النظر إلى الرواية على أنها من أهم أنواع الأدب وأرقاها، وهو ما كان يتنافى مع النظرة الكلاسيكية التي كانت ما تزال سائدة في ذلك الوقت والتي كانت تعتبر الشعر أرقى الفنون على الإطلاق، كما ظهر تطور في رسم الشخصيات في الأدب الروائي، فقد بدأ الكتاب ينهجون نهج الروائيين الغربيين في تصويرهم للشخصية في تطورها.

وارتبطت التطورات الجديدة في الأدب بانتعاش حركة الترجمة، وأيضا بالتطور الذي طرأ على اللغة الأدبية الروسية والذي أسهم كارمازين بدور كبير فيه، وحاول أن يتغلب على العوائق التي كانت تقف أمام التعبير عن المشاعر باستخدام الأسلوب الدارج للمجتمع، وقد رفع كارمازين شعار: «الكتابة كما يقولون، والقول كما يكتبون» وظهر هذا بوضوح في روايته «خطابات متجول روسي» (1791)، وهي الرواية التي لفتت إليها الأنظار والتي ظهر على منوالها العديد من مؤلفات الرحلات، وتروى رواية كارمازين

«خطابات متجول روسي» عن رحالة روسي هو الكاتب نفسه يتميز بالعقل الناضج المستنير والذي يقوم برحلات إلى بلدان أوربا يتشرف فيها بتمثيل بلده، ويقوم الرحالة بوصف وتسجيل كل ما يراه في حياة هذه الشعوب، وهو يحكي عن انطباعاته من اللقاءات التي يجريها مع مشاهير هذه البلاد وأيضا مع بسطاء القوم، وهو يصف أيضا الطبيعة، والسمة القومية المميزة للحياة في هذه البلاد، كما يورد الكثير من تأملاته الفلسفية والأخلاقية. و يلفت اهتمامه على وجه الخصوص مظاهر الديمقراطية في واقع هذه البلدان، والرحالة في تجولاته البعيدة لا يغرب عن خاطره واقعه القومي المعاصر فهو دائما يعقد مقارنات بين ما يشاهده في بلدان أوربا وبين ما يعرفه في واقعه وحياته القومية.

وقد استخدم كارمازين في كتابته لروايته أسلوبا يتسم بالبساطة والسهولة والحيوية وموسيقية الحديث ويخلو من أي تكلف وذلك في شكل رسائل ودية مرسلة إلى أصدقاء مزعومين لا يعطى الكاتب أسماء لهم، ويحاول الكاتب أن يوهم بحقيقة وجودهم، وذلك بإظهار القلق على صحتهم، وانتظار ردود منهم. وقد سمح هذا الشكل السردي الذي أخذه كارمازين عن الكاتب الإنجليزي ريتشاردسون بوصف كل شيء يقابله الكاتب كما أعطى فرصة كشف شخصية الكاتب. ورغم التركيز على الجانب العاطفي بالرواية والذي يصور فيه الكاتب في اتساع العالم الداخلي للرحالة ويسجل مشاعره وآلامه فإن ذلك لم يحل دون التصوير المتسع والصادق للحياة التي يحكي عنها الكاتب كما يراها، وقد توخى كارمازين الصدق في تصويره للحقائق التاريخية والظواهر التي يحكي عنها وللمعلومات الجغرافية والتاريخية والثقافية التي يوردها في مؤلفه عن حياة البلاد التي يزورها. ولا يروى الكاتب ما يشاهده بشكل موضوعي فقط بل إن الجانب الذاتي للمؤلف يظهر في وضوح في التعليقات والتحليلات التي يعطيها لكل ما يشاهده أو يحكي عنه.

أما في «ليزا الفقيرة» (1792) وهو المؤلف الذي كان له نجاح كبير بين القراء وكان له ردود فعل كثيرة بينهم فقد ظهر فيه بوضوح الجديد الذي أدخله كارمازين في كشفه للنفس وتحليله لشخصيات الأبطال، وهو ما أصبح فيما بعد يشكل إحدى السمات الرئيسية للرواية الروسية الواقعية

المتطورة.

وقصة كارمازين الطويلة «ليزا الفقيرة» والتي تقترب من نوع الرواية تصور مأساة فتاة قروية من الفلاحين هي ليزا تقع في حب شاب أرستقراطي نبيل من الإقطاعيين هو أرست، الذي يولى بحبها لفترة، ثم يهجرها بعد ذلك، وينتهي الأمر بانتحار ليزا.

وكارمازين في تصويره لقصة حب ليزا ومأساتها لا يهتم بتصوير معيشة وواقع الفلاحين الذين تنتمي إليهم البطلة، ولكنه يهتم بالدرجة الأولى برسم الجانب العاطفي والنفسي للبطلة، فهو يصف بالتفصيل مشاعر ليزا المحبة لأرست، وليزا الوفية لذكرى أبيها الفلاح المتوفى وأمها العجوز التي تساعدها، كما يعطي مختلف أنواع المشاعر لدى البطلة تجاه حبيبها، فليزا محبة تنتظر في شوق شديد حبيبها، وتراها خائفة يكدرها الفرق الطبقي بينها و بين أرست.

أما أرست فهو يظهر كنموذج لأخلاقيات وتربية طبقته، فهو لا يفكر إلا في متعته الخاصة، ويغرق في حياة كلها لهو وعبث، ورغم ولعه لفترة بليزا وهجره لمجتمعه العلوي في هذه الفترة، فانه يتحول بعدئذ عنها، بعد أن رأى فيها زوجة لا تناسب مركزه الاجتماعي، ورغم أن أرست يعيش حياة حافلة، إلا أنه كثيراً ما يحس بالملل، ويكثر من الشكوى. وبهذه الصورة لأرست بدأ كارمازين حلقة تصوير الشباب النبيل غير الراضي عن حياته والذي كثرت صورته فيما بعد في الرواية الواقعية في القرن التاسع عشر.

و يبرز الكاتب في الرواية كراو يتأمل ما يجري من الأحداث، وهو لا يخفي تعاطفه مع مأساة ليزا، ويتعجب من موقف أرست منها.

وبخلاف «ليزا الفقيرة» ظهرت قدرة كارمازين على التحليل النفسي وكشف ديالكتيك الروح في مؤلفاته الأخرى وذلك مثل مؤلفه «اعترافي» (1802)، الذي صور فيه بشكل واضح وفي تعاقب عملية التطور في شخص بطله الذي تحول إلى إنسان بلا مبادئ ضل طريقه كنتيجة للتربية الفاسدة.

أما في روايته التي لم تنته «فارس عصرنا» (1802- 1803) فنجده يعطي تحليلا نفسيا مفصلا لبطله الشاب الأرستقراطي النبيل، و يصور تناقضات روحه.

والبطل عند كارمازين نموذج للشباب المعاصر له، وتحمل حياته كثيرا

من السيرة الذاتية لمعاصريه، وهو بذلك أول من شيد نمط بطل العصر الذي سعى إلى تصويره الكتاب الروائيون في القرن التاسع عشر، ولذا فإن مؤلفات كارمازين-كما أشار الناقد الكبير بلينسكي-قد مهدت وساعدت على معرفة وتذوق الرواية كمؤلّف «يصور المشاعر والرغبات وأحداث الحياة الخاصة والداخلية للناس»[*4].

ولم يقتصر إسهام كارمازين على المساعدة على استيعاب وتأكيد ضرب الرواية الروسية بل أسهم أيضا بالكثير من المقالات النقدية التي ساعدت على التمهيد لاستيعاب الرواية، من ذلك مقاله الشهير «عن الأساطير والروايات». كما لعب كارمازين دوراً كبيراً في الدعوة إلى إحياء الثقافة القومية وضرورة ارتباط الأدب بهذه الثقافة والاتجاه إلى المضامين التاريخية.

وباختصار يمكن القول إن تجربة الأدب الروائي للقرن الثامن عشر قد حققت إنجازات فنية لعبت دورا في دعم الفن الروائي في القرن التاسع عشر وتنميته، فقد تحرر الأدب من المذهب الكلاسيكي وقطع شوطا في الرومانسية، وبرز الفن الروائي في نهاية القرن الثامن عشر بين أنواع الأدب الأخرى، وتأكد فيه مبدأ الكشف النفسي للعالم الداخلي للإنسان، كما طرأ تغير باللغة الأدبية إذ اتجهت إلى اللغة الشعبية وأخذت عنها البناء الفني والبساطة، ولعل من أهم الإنجازات التي حققها أدباء ذلك القرن هو مقدرتهم على أن يوقظوا بأعمالهم الرغبة في القراءة، وقد أسهموا في مضاعفة عدد الناس الذين أصبحوا يهتمون بالأدب.

ومع بداية القرن التاسع عشر دخل الأدب الروسي عصرا جديدا هاما في تطويره، وتكونت الظروف المواتية لبروز أول رواية واقعية اجتماعية في سنة 1830 وسار الأدب الروسي على طريق الأصالة والتجديد.

وترتبط مراحل تطور الأدب في القرن التاسع عشر ارتباطا وثيقا بالسير العام للتطور التاريخي والقومي لروسيا، فقد كان للأحداث التاريخية القومية والأوربية العالمية تأثيرها الكبير على تطور الأدب الروسي ومذاهبه، فروسيا التي بدأت منذ السنوات الأولى للقرن الثامن عشر تنخرط اكثر واكثر في دائرة الحياة التاريخية الأوروبية العامة محاولة أن تصنع لنفسها مكانتها الخاصة بين الشعوب الأوربية، لم تستطع أن تصبح في منأى عن تيار الأحداث العالمية. وقد كان لأحداث الثورة الفرنسية أثرها البالغ على الوعي

والواقع الاجتماعي في روسيا وأيضا على التيار الأدبي. علاوة على ذلك فقد كان لأحداث الحرب الروسية النابليونية تأثير إيجابي مباشر على الشعور الوطني العام والوعي القومي و بالذات بين الدوائر التقدمية الواعية من الشعب الروسي والممثلة آنذاك في الجزء المثقف من النبلاء.

ومن جهة أخرى فقد كان نظام الأقتان العبودي الذي كان يسود العلاقة بين الفلاحين والإقطاعيين والذي أخذت حدته في التفاقم سببا في ازدياد اضطرابات الفلاحين مع مطلع القرن التاسع عشر ازدياداً لم يسبق له مثيل، وأصبح التناقض شديدا للغاية بين «روسيا الأسياد والعبيد»، وكانعكاس للأمزجة المعادية للاستبداد الداخلي برزت في روسيا الحركة التحريرية الشعبية التي كان يتزعمها في هذه الفترة خيرة شباب روسيا في ذلك الوقت الممثلين في الجزء الواعي المستنير من النبلاء الروس تلك الحركة المسماة باسم «حركة الديسمبريين» التي كان من أهم أهدافها القضاء على نظام الأقتان العبودي.

ويلاحظ هنا أن أفضل ممثلي الديسمبريين هم الذين نهضوا لمواجهة طبقتهم الخاصة، إلا أن تزعم النبلاء الإقطاعيين لحركة الديسمبريين جعلها لا تثير عطف ومساندة الأغلبية الساحقة من طبقات الشعب الروسي الممثلة في الفلاحين، إذ كان من الصعب على الفلاحين المستغلين والمستعبدين من جانب الإقطاع أن يثقوا أو يأملوا في حركة لتحرير مصيرهم يقف على قمتها ممثلو أعدائهم، وقد كان ذلك أحد أسباب فشل حركة الديسمبريين.

وقد كان لهذه الاتجاهات القومية انعكاساتها في أدب الديسمبريين الذي جاء تعبيرا أدبيا عن هذه الاتجاهات، كما شارك الكثير من أدباء الديسمبريين مشاركة فعلية في الحركة القومية الديسمبرية.

وجاء الكثير من إنتاج هذا الأدب في شكل أدب «رحلات» و «خطابات»، من ذلك مؤلفات الكاتب جلينكا، وهو يعد من أشهر كتاب الديسمبريين، شيد جلينكا مؤلفه «خطابات ضابط روسي»، (1808) الذي دون فيه خطابات من بلدان متفرقة تناول فيها وصف حياة شعوبها، ومن بين هذه الخطابات جزء يحكي عن تجولاته داخل روسيا نفسها، والتي يصور فسها مدى الحنق والكراهية من جانب الشعب تجاه قانون الأقتان.

وإلى جانب أدب الرحلات الذي ظهر في إنتاج الديسمبريين في مطلع

القرن التاسع عشر ظهر في الأدب الروسي في هذه الفترة الخط الهجائي المكمل للنثر الهجائي للقرن الثامن عشر، وانعكس هذا الخط الهجائي في الكثير من ضروب الأدب في القصة الشعرية، والكوميديا، والنثر...

ومثّل هذا الاتجاه في الكوميديا كريلوف وايزمائيلوف، واكتسبت القصة الشعرية الشهيرة لكريلوف أهمية خاصة حيث كشف وضح فيها أخلاقيات واستبداد الإقطاع بلهجة هجائية في صدق وشمول.

أما أبرز كتّاب الاتجاه الهجائي فقد كان الروائي ناريجني، الذي جاءت رواياته علامة على الطريق نحو الرواية الواقعية التي ظهرت في الثلاثينات من نفس القرن.

ويرتبط إنتاج ناريجني بنمو الشعور القومي بين جماعات الشعب الروسي في بداية القرن التاسع عشر وكذلك بالظروف التاريخية التي سبق أن أشرنا إليها، وقد انعكس هذا النمو في إنتاج ناريجني في سعيه تجاه «الشعبية» والمضمون القومي، والتفاته إلى الموضوعات التي ترتبط بالحياة المعاصرة.

وتعتبر رواية «مغامرة الأمير جافريل سيمونوفيتش تشستياكوف» (1814) من أشهر الإنتاج الروائي لناريجني، ضد اكتسبت هذه الرواية شهرة واسعة، وظهر فيها بوضوح اتجاه الكاتب المعادي لنظام الأقتان العبودي، والذي كان السبب في أن الرواية لم تر النور كاملة في حياة الكاتب، وذلك من جراء الرقابة في عصره.

ويصور ناريجني في روايته مغامرات أو مسيرات بطلها الرئيسي تشستياكوف النبيل الذي فقد ثروته وأصبح مفلسا، ومن خلال مسيرات البطل يعطي ناريجني صورة واسعة للواقع الروسي والطباع السائدة، وتتابع اللقطات التي تصف في الرواية تارة. الحياة الداعية للأرستقراطية النبيلة في روسيا، وتارة أخرى الواقع المفقر المعدم للفلاحين، والبطل يتقابل مع مختلف الناس، الذين ينتمون إلى طبقات مختلفة من الطبقات الشعبية والموظفين والنبلاء الأرستقراطيين ورجال الكنيسة. ومن خلال هذه المقابلات يعطى الكاتب صرره شاملة للطبائع السائدة وللحياة في مختلف أشكالها.

أما البطل الرئيسي نفسه قد أوضح الكاتب التحولات التي تحدث في طابعه تحت تأثير تجربته في الحياة. فتشستياكوف يصطدم بالإهانات

العديدة التي تقابله على طريق حياته، مما يجعله إنسانا مفسدا أنانيا، لا يلوي على شيء في سبيل أهدافه، إلا أنه يعتريه بعض التغيير إثر تجاربه المريرة، و يصبح إنسانا حساسا تجاه مشاعر الآخرين. والبطل الرئيسي تشستياكوف الذي يبرز في الرواية في دور الكاتب والراوي لا يقوم فقط بوصف كل ما يقابله ومن يتعرف عليه، ولكن في الوقت نفسه يتأمل في كل ما يراه و يورد آراءه وأفكاره الفلسفية والأخلاقية الخاصة.

وتسود الرواية بشكل عام النغمة الهجائية، فالكاتب في وصفه للطبقة الأرستقراطية النبيلة الحاكمة يستخدم الأسلوب الهجائي الفاضح الذي يركز به على جانب الفساد بين ممثلي هذه الطبقة. وفي الوقت نفسه فإن ناريجني يسعى إلى الإرشاد، وإيضاح الأمثلة التي يجب أن يسلك منهجا، مما يطبع أسلوب الكاتب بالبصمة الأخلاقية، فأبطال الرواية كأنهم كانوا منقسمين إلى معسكرين: معسكر الطيبين ومعسكر الخبيثين.

وقد ربط الكثير من النقاد بين بناء رواية ناريجني ورواية الكاتب الفرنسي ليساج. فالبطل الرئيسي تشستياكوف يحترف مهنا مختلفة في تجولاته، و يضطر إلى العمل لدى سادة مختلفين، وأيضا مثلما عند ليساج فإن بطل ناريجني يقوم بدور الراوي في المؤلّف. وإلى جانب ذلك فإن الخط الهجائي الواضح للرواية يقربها من الكوميديات الهجائية للكاتبين الروسيين فونفزين وكريلوف لفترة نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر.

وعلاوة على ذلك فإن الرواية تحوي الكثير من المغامرات المفاجئة واللقاءات غير المتوقعة والتي تضفي على الرواية روح التسلية والتشويق.

وتقترب رواية «السنة السوداء» (1816) من جهة المضمون من رواية «مغامرة الأمير جافريل». فالرواية تتناول أيضا من خلال المسيرات والمغامرات تصوير واقع الحياة في جورجيا بالقوقاز، والتي خدم الكاتب بها فترة. وبلهجة هجائية شجاعة يعزي الكاتب تناقضات الواقع الاجتماعي في القوقاز، ويكشف علاقة النبلاء الإقطاعيين في القوقاز بتوابعهم من الفلاحين كما يفضح نهبهم وسلبهم لهذه البلاد. كما أورد الكاتب بصورة مقنعة تصوير الأحداث التاريخية لالتحام جورجيا بروسيا القيصرية، كما وجه ناريجني نقده لأسلوب الحكم الروسي الاستبدادي لجورجيا.

أما في رواية «أريستون أو إعادة التربية» (1822) فان ناريجني يصور

حياة أحد أبناء النبلاء وهو اريستون الذي أفسدته التربية غير السليمة فيتحول إلى إنسان عابث، غير أن حياة البطل يحدث بها تحول روحي كبير إثر وقوعه ومعيشته بضيعة إقطاعية، يخلو فيها للقراءة في الفلسفة والتاريخ، و يتعمق فيها في دراسة مؤلفات روسو، ويعقد صداقة مع الطبيعة الجميلة. وبفضل تأثير هذه المتغيرات الجديدة في حياة أريستون، فإنه يتحول إلى إنسان متدين محب للشعب.

والى جانب وصف حياة وتربية أريستون فان ناريجني في الوقت نفسه يعكس صورة لمعيشة وواقع حياة الطبقة الأرستقراطية النبيلة التي يحتك بها البطل خلال نزهاته التي يقوم بها للصيد، والتي يزور خلالها ضيعات النبلاء، وفي كل زيارة نتعرف على شخصية نبيل جديد، ويركز الكاتب في وجه كل منها على عيوبها ومساوئها في شكل هجائي كوميدي، وبالمقابلة يرسم الكاتب صورة للوضع العبودي للفلاحين الأقتان.

ولم تخل الرواية من تأثير روايات المغامرات ففي نهاية الرواية يظهر فجأة أن المالك الجديد للضيعة التي اعتكف بها البطل أريستون للقراءة هو أبوه نفسه.

وخلاصة القول أن الحقبة الأدبية الممتدة حتى سنة 1830 تحوى بداخلها فترتين:

الفترة الأولى:-وهي التي سبقت ظهور التجارب الروائية الأولى في سنة 1760 وفيها توج تطور الأدب بإنجازين هامين لم يكن من الممكن بدونهما ظهور الرواية وهما تأكيد النظرة إلى الأنواع الأدبية بصفتها فنونا قائمة بذاتها، وبدء الاهتمام بتصوير مصير الشخصية ومشاعرها.

الفترة الثانية: وهي التي امتدت من عام 1760 وحتى عام 1830 حيث ظهر فيها لفيف من الأدباء مثل أمين، ايزمائيلوف، كارمازين وناريجني وغيرهم ممن قدموا التجارب الأولى للرواية الروسية.

ويمكن اعتبار هذه الفترة فترة «تحضيرية» لتجميع القرى. والإنتاج الروائي في هذه الفترة عامة لم يتمكن من بلوغ الواقعية العميقة والعلو الفكري والجمالي، وهي السمات التي صارت ميزات عامة للرواية فيما بعد. ومع ذلك فثمة إنجازات فنية هامة لهذه الفترة التي كانت لها أهميتها بالنسبة للرواية المقبلة، والتي كان في مقدمتها تأكيد مبدأ الكشف النفسي

للعالم الداخلي للإنسان، والذي ظهر بوضوح اكثر في روايات كارمازين، ومبدأ «الشعبية» الذي برز في روايات ناريجني وكذا الخط الهجائي لرواياته والذي تأكد بصورة أقوى في كوميديات كريلوف وايزمائيلوف، ثم بعد ذلك في رواية جوجول.

الحواشي

(*1) عن كتاب «ل. تولستوي في العالم المعاصر»، لومونوف موسكو، 1975 ص 395

(*2) ف. بلينسكي، المؤلفات الكاملة، الجزء الأول، موسكو، 1953، ص 27

(*3) أ. بوشكين، المؤلفات الكاملة، الجزء الثاني، 1149، ص 92

(*4) بلينسكي: المؤلفات الكاملة. الجزء 9 ص 122.

2 النماذج الأولى للرواية الاجتماعية

مع قدوم الثلاثينات من القرن التاسع عشر ظهرت أول رواية اجتماعية في الأدب الروسي، وهي رواية «يفجيني اونيجن» لبوشكين، التي أنبأ ظهورها عن بداية العصر الذهبي للرواية الروسية التي تقدمت على الضروب الأدبية الأخرى لتصبح أرقى وأهم فنون الأدب الروسي على الإطلاق، وذلك بعد أن كانت تحتل في القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر مرتبة تالية بعد الشعر والقصة.

ولم يكن بروز الرواية في الثلاثينات من القرن الماضي مرده الصدفة، بل أدى إلى ذلك عوامل وظروف موضوعية محددة في الواقع المعاصر وفي التيار الأدبي. فمن جهة كان لانكسار الحركة الديسمبرية الشهيرة أثر بالغ على الواقع الذي زادت به حدة التوتر وتفاقمت فيه أزمة نظام القنانة الذي هبت الحركة من أجل القضاء عليه، مما بعث شعوراً من اليقظة لدى جماهير الشعب التي بدأت تستيقظ بها مشاعر العزة الوطنية والاحتجاج على الواقع. ومن جهة أخرى خلقت الظروف الاجتماعية الجديدة مناخاً مغايراً في الأدب، ووعياً قرائياً

جديدا بات ينتظر من الأدب شمولا أكثر في معالجة مشاكل الواقع الجديد وعلاقة أفراد الشعب به، وهو ما لم يكن في متناول كل من الشعر السائد في ذلك الوقت والمذهب الرومانسي السائد قبل الثلاثينات. أما فيما يخص التيار الأدبي في الثلاثينات فقد بدأ انعطاف الأدب الروسي في هذا العقد تجاه المذهب الواقعي وهو الانعطاف الذي لقي انعكاسه في تغلب الشعر الواقعي على الشعر «المثالي»، كما ازدهرت ونشطت حركة النقد الأدبي التي لعبت دورا كبيراً في هذه الفترة في توجيه الحياة الأدبية، فقد طرح النقد الأدبي أمام الأدباء مهام جديدة في التصوير الأدبي تتمشى والمرحلة التاريخية الجديدة، وطالب الأدباء بضرورة التصوير المتسع المتعدد الجوانب للواقع والحياة وبالصدق والنمطية في عكس صور الحياة. ونستشهد في هذا المجال بكتابات الناقد الكبير «بلينسكي» الذي كتب في غضون ذلك يقول: «نحن لا نطلب المثالي في الحياة، بل الحياة نفسها كما هي، سيئة كانت أم حسنة،.... وذلك لأن الحقيقة هي أنه حيث يكون هناك صدق يكون هناك شعر أيضا».[*١]

كذلك أبرز النقد الأدبي-كما في مقدمة بلينسكي-ضرورة النظر إلى الإنسان «في علاقته بالحياة الاجتماعية»، وهو ما لقي صداه في الرواية الاجتماعية الجديدة التي ظهرت في الثلاثينات، إذ جاءت هذه الرواية الجديدة مختلفة عما سبق أن استعرضناه من إنتاج روائي، وذلك في شمولها الواسع المتعدد الجوانب للواقع، وفي إبرازها للعلاقات الاجتماعية للناس وطبائعهم وصورتهم الروحية وبنيان أفكارهم ومشاعرهم في ارتباط لا ينفصم بالعصر، وهي الرابطة التي لم تكن مأخوذة في الاعتبار من جانب الروائيين السابقين في القرن الثامن عشر وفي روايات كارمازين، إذ لم يتمكن الأدباء في هذه الأعمال من الربط بين أحداث الحياة الخاصة الداخلية ومشاكل الحياة الاجتماعية ومن أن يوضحوا ديالكتيك العلاقة المتبادلة بين الجانب الخاص الذاتي والموضوعي الاجتماعي، بل نجدهم يقيسون نفسية الإنسان «الذاتية» استناداً إلى مقاييس مجردة، وهو المنهج الذي رفضه الرواد الأوائل للرواية الاجتماعية، الذين عكسوا في إنتاجهم نفسية الإنسان وتصرفاته كانعكاس للأسس الخفية «غير المرئية» للحياة الاجتماعية.

ورغم المنهج الجديد الذي أتت به الرواية الواقعية الاجتماعية في الثلاثينات من القرن الماضي، إلا أنه تجدر الإشارة إلى أن هذه الرواية لم يكن من الممكن ظهورها بدون استيعاب المنجزات الفنية للقصة والرواية السابقة والتي تشكل بداخلهما المضمون الفكري (الرواية الاجتماعية الحديثة). وتكونت جماليتها، وجاءت الرواية الجديدة تحمل بداخلها في مراحلها الأولى بعض الخصائص الفنية للقصة والرواية في فترة ما قبل الثلاثينات.

وقد اعتبرت الفترة التاريخية الممتدة من الثلاثينات في القرن الماضي وحتى الأربعينات مرحلة أولى في تشكيل أسس الرواية الاجتماعية الجديدة، وتصدر بهذه الفترة ثلاث روايات رائدة هي «يفجيني أونيجن» لبوشكين و «بطل العصر» لليرمونتوف، و «الأرواح الميتة» لجوجول وهي الأعمال التي تخصص لها الفصول الثلاثة التالية من كتابنا.

وقد عكست «يفجيني أونيجن» السمات العامة التي حددت مفهوم الرواية الاجتماعية، إذ شيد بوشكين بمهارة في روايته هذه نمط الإنسان المعاصر في ارتباطه وتفاعله مع الواقع الذي يبسط الكاتب صورة واسعة وصادقة له. ومن جهة أخرى نجد بوشكين ينحو في روايته نحوا جديدا في تصوير وكشف العالم الداخلي للإنسان البسيط الذي يظهر اهتماما خاصا بمصيره الذي يظهر في ارتباط مع الحقبة التاريخية.

لقد اعتبرت تجربة بوشكين الروائية في«يفجينى أونيجن» نقطة انطلاق ونموذجا للرواية الجديدة أمام الأجيال التالية من الروائيين، كما أشرنا في الفقرة السابقة إلى المنهج الجديد لرواية بوشكين الشعرية، وربما يكون من المفيد في هذا المجال أن نستشهد بكلمات الناقد فوخت الذي كتب يقول عن الرواية:

«لقد شيد بوشكين مؤلفا جديدا على الإطلاق تبعا لمنهجه الفني، ووضع بداية لعهد جديد في تطور الواقعية الروسية، لذلك التيار الذي بدأ معه تدعيم الواقعية النقدية. إن الخصائص المحددة لهذا التيار في مرحلة تدعيمه كما ظهرت في «يفجيني أونيجن» تعتبر تحقيقا للهدف استنادا على الموضوعية والتاريخية... إن «يفجيني أونيجن» قد أكدت تشكيل مرحلة جديدة في تطور الواقعية الروسية، مرحلة الواقعية النقدية، الاتجاه النفسي

في الأدب»[*2]

لقد صارت صورة البطل المعاصر المنظور إليه كنموذج وممثل للمجتمع الروسي في عصره، والتي شيدها بوشكين في روايته «يفجيني أونيجن» صارت نموذجا للروائيين من بعده، وتعددت الصور التاريخية لهذا البطل مع تغير الفترات التاريخية، واكتسبت صورته أهمية كبرى على امتداد تطور الرواية الروسية، وقد اتجه إلى صورته من بعد بوشكين الشاعر والكاتب الشهير ليرمونتوف في روايته «بطل العصر» التي وضع بمركزها صورة البطل «المفكر» المتأمل الذي يملأ كل كيانه الرغبة في الاستقلال والحرية والذي يقف في مواجهة مجتمع الأسياد والعبيد. لقد طور لبرمونتوف تجربة بوشكين في تصوير الشخصية بتركيزه على عكس المعاناة النفسية للإنسان واهتمامه بكشف العالم الداخلي لبطل العصر.

وقد ظهرت بوضوح في «بطل العصر» السمات المميزة للرواية الاجتماعية فنجد ليرمونتوف ينتهج نهج سلفه العظيم بوشكين في تصويره الواقعي للطبائع، وإبرازه للظروف الموضوعية التي حددت صورة الشخصيات ومصيرها، وأيضا في إبرازه جوهر شخصياته كثمرة للبيئة التي ينتمون إليها.

أما الكلمة الجديدة في الرواية الروسية في الأربعينات فقد كانت للكاتب الكبير جوجول في روايته «الأرواح الميتة»، وقد ارتبط اسم جوجول في هذه الفترة بالخط الواقعي النقدي في الأدب الروسي الذي كان يمثله كتاب «المدرسة الطبيعية»، وإلى جانب اهتمام جوجول في «الأرواح الميتة» بتصوير مشكلة الفرد والى جانب الإضاءة المتسعة للعالم الداخلي للشخصيات، نجد جوجول يهتم في تصويره للواقع بكل شيء «حتى الصغائر»، وهي السمة التي جعلت بعض النقاد يميلون إلى ربط رواية جوجول بالمذهب الطبيعي في الأدب. بيد أن اهتمام جوجول بتصوير كل ما هو كريه وبشع كان ينبع من الاتجاه العام الذي أراده من وراء روايته، فقد جمع جوجول كل عيوب الواقع في كومة واحدة كي تساعده على تقديم اتهام صريح إلى الحياة والواقع، ولذا نجد جوجول في روايته يرفض الأسلوب الاقتصادي المتحفظ الذي خلفه سلفه بوشكين في روايته «يفجيني أونيجن» و يتجه إلى الأشكال الحماسية والطابع التراجيدي والملحمي في كتابته.

لقد اعتبرت الروايات الثلاث المشار إليها آنفا مرحلة أولى في إرساء أسس الرواية الاجتماعية الجديدة ومرحلة انتقالية من رواية القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر تجاه الرواية الاجتماعية الرفيعة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. ولا يسعنا في هذا المجال إلا أن نستشهد بكلمات الناقد الكبير تامارتشينكو الذي كتب يقول:

«من أجل الانتقال من الرواية الواقعية للقرن الثامن عشر إلى رواية القرن التاسع عشر كان من الضروري رفض تصور «الإنسان الطبيعي» غير المتغير، ووعي الطابع التاريخي ليس فقط للنفسية الإنسانية بل أيضا للظروف المشكلة لها والمتغيرة دائما في عملية التطور التاريخي والتي مع ذلك لم تحددها الإرادة الواعية ورغبات الناس، بل السير الموضوعي لتاريخ المجتمع غير التابع لإرادة ووعي أغلبية مشتركيه. وقد حقق هذه الخطوة المؤسسون العظام للرواية الروسية الكلاسيكية في القرن التاسع عشر، في البداية بوشكين، ثم ليرمونتوف، ثم جوجول»[(*3)]

ومن جهة أخرى فقد تأكد بالنقد الأدبي المكانة الخاصة للروايات المشار إليها لكونها، وكما أشرنا آنفا، نقطة انعطاف ليس فقط في تطور الرواية الروسية، بل أيضا في طريق تطور الاتجاهات الأدبية في الأدب الروسي، حين تحول الأدب الروسي من الاتجاه الرومانسي إلى الاتجاه الواقعي.

الحواشي

(*1) بلينسكي، المؤلفات الكاملة، الجزء الأول، موسكو، 1953 ص 267

(*2) فوخت «تكوين الواقعية النقدية»، بكتاب: تطور الواقعية في الأدب الروسي موسكو، 1972 ص 187 : 188.

(*3) تامارتشينكو «من تاريخ الرواية الروسية الكلاسيكية» موسكولينينجراد، 1961، ص 17.

3 يفجيني اوينجن لبوشكين

«انسيكلوبيديا الحياة الروسية»

بلينسكي

١ - مقدمة:

بوشكين (1799- 1837) هو شاعر روسيا الأكبر وفنانها الخالد، وهو حقيقة كما أطلق عليه مكسيم جوركي يعتبر «بداية لكل البدايات»، فرغم حياة بوشكين القصيرة، إلا أنه قدم للأدب الروسي والثقافة العالمية عامة تراثا فنيا وافرا غنيا، وجاء هذا الإنتاج علامة واضحة على طريق تطور الأدب الروسي الكلاسيكي، فقد تأكد بقصائد بوشكين وقصصه الشعرية العاطفية المذهب الرومانسي الذي ميز إنتاج الأدباء الروس في مطلع القرن التاسع عشر، كما جاء نفس هذا الإنتاج دلالة على تحول الأدب الروسي من المذهب الرومانسي تجاه المذهب الواقعي، علاوة على ذلك فقد أعطى بوشكين أول شكل للرواية الواقعية الحديثة في القرن التاسع عشر، وذلك في روايته الشعرية المعروفة «يفجيني أونيجن».

وبالإضافة إلى كل ذلك فان بوشكين يعتبر من أكثر أدباء روسيا الذين أعطوا إنتاجا قوميا أصيلا، يعبق بكل ما هو روسي حقا، فالروح الروسية

والطابع المميز لشعبها، وحياتها، وطبيعتها، كل ذلك يبرز بجلاء بين سطور مؤلفاته، ولا أدل على ذلك من كلمات الكاتب الروسي الكبير جوجول الذي كتب يقول عن بوشكين:

«**إن بوشكين ظاهرة خارقة، وربما الظاهرة الوحيدة للروح الروسية: فهو إنسان روسي في تطوره، حتى في ذلك الذي ربما يظهر بعد مائتي عام. فقد انعكست الطبيعة الروسية والروح الروسية واللغة الروسية، والطابع الروسي، على ذلك النقاء والجمال الصافي مثلما ينعكس المنظر الطبيعي على السطح البارز للزجاج البصري. وحياته نفسها روسية تماما..**» [*1]

جاء إنتاج بوشكين الشعري تعبيرا عن آمال الحرية، وتجسيدا لمشاعر العزة القومية والفخر الإنساني، وانعكست على إنتاجه الأفكار التقدمية والآمال الوطنية لعصره، فقد هاجم بوشكين بشدة في أشعاره قانون الرق السائد، والذي كان يكبل حرية الفلاح الروسي، كما ثار في وجه الحكم القيصري الذي كان يستبد بحياة الشعب وتبلورت في أعماله الأفكار التحررية التي كان ينادي بها الديسمبريون في عصره، والذين كان منهم رفقاء الدراسة، وأصدقاء الشاعر.

وكما كانت الحرية حلم الشاعر فقد كانت أيضا السبب في مأساته، وموته قبل الأوان، فأشعار بوشكين التي صارت إنجيلا للشباب الروسي الذي أخذ يحفظها عن ظهر قلب استدعت غضب القيصر الكسندر الأول، ونال بوشكين من جرائها العقاب بالنفي مرتين، ذلك النفي الذي لم يثن الشاعر عن طريقه، بل جعله يزداد صلابة مما جعل القيصر يتآمر على مقتل الشاعر بالزج به في مبارزة خر فيها صريعا عام 1837.

ولعل بوشكين قد عبر في موضوع عن مثله العليا في أبياته، التي اختيرت ليزين بها نصبه التذكاري بمدينة لينتجراد والتي يقول فيها:

وسأظل طويلا عزيزا على شعبي
لأنني قد أيقظت بقيثارتي مشاعر طيبة
ولأنني باركت الحرية في زمني القاسي
ودعوت بالعطف على الساقطين

كتب بوشكين القصة الشعرية وجاء إنتاجه منها في أغلبيتها ذا طابع رومانسي ارتبط بولعه لفترة بإنتاج بيرون، من ذلك «روسلان ولودميلا»

«وأسير القوقاز»، «والغجر».

وقد كان طبيعيا أن يتجه الشاعر الوطني المحب لشعبه ووطنه إلى التاريخ القديم يبحث فيه عن عون للحاضر ومشاكله، لكي يعي من خلاله دروس الماضي، و يفتش عن تفسير للحاضر، ولذا فقد جذبت اهتمام الكاتب فترات التغيرات والانقلابات في التاريخ القومي الروسي، ففي تراجيدية «باريس جودنوف» (1825) أعطى بوشكين بطريقة واقعية صورة حية ناصعة للحياة في روسيا في فترة نهاية القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر، بكل أبعادها المختلفة، وقد شملت أحداث المؤلف اكثر من سبع سنوات من تاريخ الفترة المشار إليها من حكم القيصر باريس جودنوف الذي اشتهر بظلمه وطغيانه وكره الشعب له، وتبرز الفترة التاريخية كأهم شخصية، وهي البطل الرئيسي للمؤلف الذي اتسمت شخصياته بالصدق التاريخي والتحديد اللذين يرجعان إلى اعتماد بوشكين على المصادر التاريخية في ذلك. وقد برزت شخصية القيصر بتراجيدية باريس جودنوف كانسان وصل إلى السلطة عن طريق الغدر والجريمة والتآمر على قتل القيصر ديمتري.

وقد تطرق بوشكين إلى الموضوع التاريخي في أعماله النثرية أيضا، بالذات في مؤلفه الشهير «ابنة القبطان» والذي يتناول فيه بالوصف قصة انتفاضة الفلاحين الشهيرة التي حدثت في السبعينات من القرن الثامن عشر باسم قائدها ومنظمها بوجاتشوف.

وبعد هذه المقدمة القصيرة عن بوشكين الشاعر والكاتب آن لنا الآن أن ننتقل إلى استعراض أهم رواية له.. «يفجيني أونيجن» لما لها من مكانة خاصة بالنسبة لمسار الرواية الروسية.

2- الأمية العامة ليفجيني أونيجن:

«يفجيني أونيجن-»رواية شعرية شهيرة بدأ بها بوشكين طريق تطور الرواية الاجتماعية الكلاسيكية للقرن التاسع عشر، وافتتح سلسلة الرواية الروسية التي تصور العصر والإنسان المعاصر من منظور واقعي، فقد برز في الرواية المصير الخاص للشخصيات في ارتباط وثيق بحياة العصر وظروفه. ومن جهة أخرى اعتبرت «يفجيني أونيجن» بمثابة منعطف في

طريق الأدب الروسي، تمثلت فيه عملية التحول من الاتجاه الرومانسي إلى الواقعي، تلك العملية التي ميزت الأدب الروسي بشكل عام في الثلاثينات من القرن الماضي، فقد أعطت هذه الرواية تصويرا للواقع المعاصر والشخصيات على نحو مغاير لما سبقها من روايات المغامرات، والروايات الهجائية والعاطفية، وذلك في درجة شمول الواقع والحياة وفي الكثير من الأسس الفنية، ومن ثم حق عليها قول بلينسكي إنها «انسكلوبيديا الحياة الروسية».

ويفجيني أونيجن-قمة إنتاج بوشكين-هي في ذات الوقت تعتبر نقطة تحول في إنتاجه نفسه، رأى فيها الكثير من النقاد نزولا تجاه «شعر الواقع» وابتعادا عن المواضيع العلوية، وحقيقة فإنه بالنظر إلى تراث بوشكين الأدبي نجد أنه في تصويره للحياة والشخصيات في «يفجيني أونيجن» يختلف كثيرا عن تصويره السابق في مؤلفات القصص الشعرية الرومانسية «أسير القوقاز»، «الغجر» وغيرهما.

فرغم أن كل هذه المؤلفات تلتقي في تصويرها لمأساة الإنسان المعاصر في صراعه مع الواقع الاجتماعي، وتعكس ارتطام واصطدام المساعي الحرة وآمال البطل والبيئة، إلا أن المعالجة الفنية لمشكلة البطل في «يفجيني أونيجن» قد اختلفت عن مثيلتها في القصة الشعرية الرومانسية، فقد استند بوشكين في تصويره لبطله في «يفجيني أونيجن» على وسائل المذهب الواقعي، فصور الأبطال في «أسير القوقاز» وفي «الغجر» جاءت مجردة وغامضة، واتسمت تصرفاتهم بالغرابة والندرة، وهي السمات العامة التي كانت تميز المؤلفات الرومانسية السائدة في ذلك الوقت.

أما صورة يفجيني فقد برزت في ثوب واقعي جديد التحم فيه البطل بالواقع المعاصر وتجسدت فيه عملية تحول بوشكين تجاه الواقعية، ذلك التحول الذي بدا متمشيا مع متطلبات الواقع الجديد الذي طرح مشكلة البحث عن مخرج جديد لتناقضاته، ومن ثم باتت أحلام الحرية المجردة التي ارتبطت بالمؤلفات الرومانسية غير مشبعة للاحتياجات الجديدة للحياة، ولذا فإن بوشكين اهتم في «يفجيني أونيجن» بإبراز تصرفات أبطاله ونمط سلوكياتهم في علاقتهم الوطيدة بالظروف الاجتماعية والتاريخية المحددة وانعكست بوضوح في الرواية العلاقة المتبادلة والمفاعل بين الشخصيات

والبيئة الاجتماعية.

لقد كانت السمات الواقعية الجديدة في إنتاج بوشكين تمثل رد الفعل على المعطيات الثورية الجديدة للحياة الروسية في الثلاثينات من القرن الماضي، والتي كشفت عن نفسها في بروز انتفاضة الديسمبريين. وعلى امتداد فترة كتابة الرواية الشعرية التي استغرقت ثماني سنوات، كان الكاتب شاهد عيان لتحركات الديسمبريين، ثم قيامهم بالانتفاضة التي لم تكلل بالنجاح وربما كان ذلك وراء الطابع الحزين لنهاية «يفجيني أونيجن» والذي يختلف عن نغمة البداية. فقد عاش بوشكين مأساة انتكاسة الديسمبريين، التي كان يكن لها روح التعاطف، و يشعر بالود والصداقة تجاه الكثيرين من منظميها ومنفذيها.

ولا عجب أن كانت رواية «يفجيني أونيجن» هي أقرب مؤلفات بوشكين إلى قلبه، فقد جسدت الرواية الملامح المميزة للشباب النبيل المثقف في وقت بوشكين، والذي كان يمثل صفوة الشباب في عصره، والذي ينتمي إليه الشاعر نفسه، وبوشكين يشير مباشرة إلى علاقته ببطل روايته، وإلى القرابة الروحية بينهما، وهو يقدمه في البداية على أنه «أونيجن، صديقي» ويشير مباشرة إلى وجه الشبه بينهما فيقول:

لقد كان كل منا يعرف لعبة الرغبات
وكل منا أنهكته الحياة،
وانطفأت الحرارة في قلبينا
وكلانا كانت تنتظره ضغينته (2*)

و يرتبط بأونيجن البطل الأول للرواية الخط المضموني الرئيسي لها، والذي يصور قصته العاطفية مع النبيلة الأرستقراطية التي تقطن إحدى الضواحي وهي تأتيانا، إن تأتيانا تقع في حب أونيجن من النظرة الأولى، وهي تكتب له في صراحة شديدة تبوح فيها بحبها. إلا أن حب تاتيانا لا يجد صدى لدى أونيجن، الذي يرد عليها بدوره يصارحها بحقيقة مشاعره تجاهها كي لا تخدع. وتمضي الأيام وتتزوج تاتيانا-نزولا على رغبة أهلها- من نبيل إقطاعي وتنتقل معه للعيش في العاصمة حيث تتحول إلى إحدى سيدات المجتمع العلوي فيها.

و يظهر أونيجن من جديد، وتبهره تاتيانا الجديدة في وضعها الجديد،

و يتبدل شعوره تجاهها، فيصارحها بحبه المتأخر تجاهها. إلا أن تاتيانا التي تقدس أسرتها ترفض الخوض في علاقة غير مشروعة مع أونيجن، وذلك رغم أن حبها القديم تجاهه لم يكن قد جف تماما.

و يبدو للوهلة الأولى أن مضمون «يفجيني أونيجن» عاطفي بحت، إلا أن الرواية رغم خطها العاطفي أعطت تسجيلا دقيقا للحياة المعاصرة والإنسان المعاصر، فقد رسم بوشكين على خلفية المضمون العاطفي للرواية الملامح الاجتماعية والسياسية والمعيشية للعصر، وأبرز من خلالها الخصائص التاريخية المحددة له، فبوشكين يعطي في «يفجيني أونيجن» صورة لبطرسبرج (لينتجراد حاليا) وكانت آنذاك العاصمة، وصورة لموسكو وسكانها من النبلاء، والقرية الروسية التي يحكمها الإقطاع، والملامح العامة التي تخص الفلاحين والإقطاع وحياة القرية والمدينة، الخ.

وحاول بوشكين في وصفه للطبقة النبيلة الحاكمة أن يبرز مظاهر الترف والعبث والبذخ في حياة هذه الطبقة. فبوشكين مثلا في تصويره للواقع المترف لأونيجن يحاول أن يبرز هذا الترف في كل ما يحيط بجو البطل، فهو مثلا يصف حجرة مكتب أونيجن على هذا النحو:

وهل سأصوره في صورة صادقة
حجرة المكتب المنعزلة
حيث ربيبي المثالي
يلبس ويخلع ملابسه، ثم يلبس من جديد
إن كل شيء تجربه لندن
من أجل الهوى الوفير
وبأمواج البلطيق
ومن وراء الغابة، وعمله لنا الخنزير
وكل شيء اختارته المهنة المفيدة
ويختاره الذوق الجائع من أجل اللهو
والبذخ، والموضة
كل شيء كان يزين حجرة مكتب
الفيلسوف ذي الثمانية عشر عاما (3*)

وفي مقابلة مع صورة الطبقة النبيلة المترفة يرسم بوشكين صورة لحياة

الفلاحين البسيطة، ويعطي صورة لمعيشتهم، وعاداتهم، فنحن مثلا نعرف من خلال الحديث بين تاتيانا ومربيتها الكثير عن عادات الزواج لدى الفلاحين، فالمربية في حديث لها مع تاتيانا تصف لها السنوات القديمة، التي تزوجت فيها فتقول:

كفى، يا تاتيانا، ففي هذه السنوات
لم نكن نسمع عن الحب
وإلا لكانت طردتني من الحياة
المرحومة حماتي
نعم، كيف زفت يا مربيتي؟
- هكذا، يبدو الله أمر، وفانيا زوجي
كان أصغر مني،
وكان عمري ثلاثة عشر عاما
وترددت الخاطبة لمدة أسبوعين
على أهلي في النهاية
باركني الأب
وكنت أبكي في مرارة من الخوف
وحلوا في البكاء ضفيرتي
نعم، وقادوني بالغناء إلى الكنيسة
وها اقتادوني باكية إلى عائلة غريبة (4*)

إن وصف بوشكين لحياة الفلاحين البسيطة يغمره الحنان والحب والعاطفة، وبخلاف ذلك جاء وصفه للطبقة النبيلة الخاوية مفعما بالهجاء والسخرية، وبوشكين يحاول أن يبرز افتقاد هذه الحياة لأي غناء روحي. ونستشهد هنا بكلمات الشاعر التي يصف فيها انتقال أونيجن للعيش بقصر عمه الذي حصل عليه كميراث:

وقد سكن في هذا الهدوء
حيث كان يحرسه القروي
فلأربعين عاما كان يتشاجر مع الخادمة
وكان ينظر إلى النافذة ويعتصر الذباب
وفتح أونيجن الخزانات

فوجد بأحدها كراسة للمصروفات
وبالأخرى صفا كاملا من الشراب
وأباريق من ماء التفاح
وتقويما للعام الثامن
فالعجوز، الذي لديه الكثير من الأعمال
لم يكن يحملق في كتب سواها [5*]

لقد حاول بوشكين بـ «يفجينى أونيجن» أن يبرز الظروف الاجتماعية المحيطة بشخصياته على أنها قوة هالكة وقاسية، وأنه في مثل هذه الظروف ليس بالغريب أن ينتهي مصير الأبطال بمأساة، وضياع البطل الرئيسي يفجينى وموت لينسكى يبدوان كتجسيد لهذه المأساة. فمشكلة يفجينى أونيجن كانت تكن في ذلك التناقض (والذي لم يكن هناك حل له بعد) بين متطلبات الشخصية المتيقظة التي تعي جيداً واقع حياتها، وبين ما يسمى بالمجتمع العلوي وقوانينه، ومشكلة يفجينى هي مشكلة لكل صفوة الشباب النبيل للعصر، الذي كان يتربع على عرش الثقافة والفكر الحر الذي قاد الحركة الديسمبرية الشهيرة.

إن تصوير بوشكين لمشكلة أونيجن كان يرتبط ارتباطا وثيقا بالمهام الفكرية التي رفعتها الحركة الديسمبرية، إذ أبرز في وعي وفكر رواد الحركة مشكلة حياة البطل المعاصر التي كانت ترتبط بالتربية الخاطئة للشباب النبيل، وجو الشك وخيبة الأمل اللذين كانا يسيطران عليهم.

وتعكس «يفجينى أونيجن» بجلاء مأساة الشخصيات التقدمية في عصره وهي المأساة التي أدت إلى فشل حركة الديسمبريين التي تزعمها النبلاء، والتي أشير إلى أن أهم أسباب فشلها كان يكن بالذات في الانفصال عن الشعب، كما ارتبط تصوير طابع يفجينى أونيجن بالكارثة الوطنية التي حدثت وقت كتابة الرواية سنة 1825، ألا وهي الهزيمة الساحقة للحركة الثورية للديسمبريين، فقد تسببت انتكاسة الحركة الديسمبرية في فيض من مشاعر الحزن والغضب وفقدان الهدف ومحاولة الهروب من الواقع المر بالنسبة للكثيرين من ممثلي الفكر التقدمي، إذ أودت الانتفاضة بحياة الكثيرين من أفضل أبناء البلاد، وقد عبر بوشكين بوضوح عن أمله في الحرية المفقودة في الأبيات التالية من روايته الشعرية:

هل ستأتي ساعة حريتي..؟
حان الوقت، حان الوقت: إنني أدعو لها،
وأنا أتجول فوق البحر، وعبثا آمل فيها
وأهيب بشراع السفن
وأستل قداس العواصف، وأنا أتجادل مع الأمواج،
بمفترق طريق البحر الحر
فمتى سأبدأ في الركض الحر؟
فقد حان الوقت لمغادرة الشاطئ الممل
إن البيئة كريهة بالنسبة لي
وبين تموج الظهيرة
وأسفل سماء افريقتي(6*)
سأتأوه على روسيا المظلمة
حيث كنت أتألم، وكنت أحب،
وحيث واريت قلبي (7*)

3- شخصيات الرواية:

ذكرنا آنفا إن مشكلة مصير جيل الشباب النبيل كانت تشكل أهم الموضوعات التي تطرق إليها بوشكين في روايته «يفجينى أونيجن»، وقد جسد بوشكين بجلاء هذه المشكلة في شخص أونيجن البطل الرئيسي للرواية، فمن يكون أونيجن؟.. إن بوشكين منذ بداية الرواية يعرفنا «بصديقه» أونيجن كما يطلق عليه، فيحكي لنا عن طفولته وشباب، و يصف لنا نمط تربيته، وعاداته، وأخلاقه.

وبوشكين في وصفه لاونيجن الصديق يحاول توخي الموضوعية، فهو لا يزينه ولا يبرز مساوئه، إلا أن بوشكين في سرده للجوانب السلبية في شخص أونيجن، يحاول أن يبرز هذه الجوانب كسمات عامة مميزة لأخلاقيات كل طبقة أونيجن، فلذا نجد بوشكين يتعجب من ذلك حين يقول:

كيف استطاع أن ينافق مبكراً،
وأن يتكتم الأمل، والغيرة،

وأن يبعد عن الثقة، ويجبر على الثقة،
وأن يبدو جهوما، وأن يتألم،
وأن يظهر متكبراً ومطيعاً
مهتما أو لا مباليا
وكيف كان صامتا في فتور،
أو بليغ اللسان في حرارة، (*8)

إن النفاق والزيف والرياء تشكل العلامات المميزة لأخلاقيات طبقة أونيجن، وقد تمكن أونيجن كما يقول الشاعر أن يستوعب في عمر مبكر هذه الأخلاقيات، ومثل أبناء طبقته فقد تلقى أونيجن تعليمه أيضا على أيدي أساتذة ومربين فرنسيين، وحرم من التربية الروسية القومية الحقة:

ففي البداية كانت المدام تسير من خلفه،
وبعد ذلك استبدل بمكانها المسيو
وكان الطفل لعوبا، لكنه كان رقيقا
والمسيو لا لبيه، فرنسي مسكين،
وكي لا يعذب الولد،
كان يعلمه كل شيء وهو يهزل،
ولم يضايقه بالأخلاق الصارمة،
وكان يوبخه في خفة على العبث،
وكان يقوده إلى الحديقة الصيفية للتنزه (*9)

ولكن رغم التعليم الخاص والثقافة المتنوعة التي تلقاها أونيجن كأقرانه إلا أنه كان يقضي وقته في عبث، وتمضي حياته في سلسلة مفرغة من المتع الدنيوية، والحياة الماجنة الصاخبة، التي تفتقد الهدف، ويملؤها الملل:

إن كل شيء كان يعرفه بعد أونيجن،
لا املك الوقت كي أعيد حكايته،
ولكن في أي شيء كان هو عبقريا حقيقيا؟
لقد كان يعرف أكثر من أي علم،
والذي كان بالنسبة له منذ الصغر
العمل، والألم، والسعادة،
والذي كان يشغله طوال اليوم

وكسله الممل

كان علم الرغبة الرقيقة، (*10)

ولكن آنّى لمثل أونيجن-الذي يصفه الكاتب «بالعقل الحاد»-أن يكون غارقا في الملذات والملل واللانشاط؟ إن العله كما يشير الكاتب تكن في البيئة المحيطة به، والتي فرضت على أونيجن هذا النمط من الحياة. ولكن هل كان أونيجن سعيداً بحياة المسرات والمتع.؟

إن العلة، التي حان الوقت

من مدة، لبحثها،

تشبه الكآبة الإنجليزية،

وباختصار هي الكآبة الروسية،

التي تملكته شيئا فشيئا،

وحمد الله، أنه لم يشأ أن يجرب

شنق نفسه

لكنه كان قد برد تجاه الحياة

مثل الطفل هارولد العابث، الفاتر

وكان يظهر في الصالونات،

لا يمسه شيء،

ولا يلاحظ شيئا.

لا نميمة الطبقة الراقية، ولا رقصة الباستون

لا النظرة الرقيقة ولا التنهيدة غير المتواضعة (*10)

إن أونيجن رغم كل حياة الترف التي يعيشها لا يبدو سعيداً، وبات غير مبال ببريق طبقته وحياتها الصاخبة، و يشعر بعدم الرضى. لقد أصبح شعور اللامبالاة يسيطر على أونيجن، وقد بعث ذلك الخواء في روحه، و بات إنساناً زائداً عن المجتمع، فقد افتقد الهدف، والعمل، ومغزى الحياة، وأصبح يشعر بالغربة بين قومه وأهله.

لا: فقد جفت به المشاعر مبكراً

وأضجره المجتمع الراقي،

ولم تصبح الجميلات بالنسبة له

مادة لأفكاره المعتادة، (*11)

ولكن أونيجن رغم ملله من حياة طبقته، فإنه كان لا يقدر على الفكاك من هذه الحياة. ورغم أنه كان هناك الكثير الذي يربط بين أونيجن وطبقته، إلا أنه في ذات الوقت كان هناك ما يفرق بينهما، فأونيجن لا يحمل فقط سلبيات هذه الطبقة، ولكنه كان يحمل أيضا صفات إيجابية حميدة، فهو كما يصفه بوشكين يتمتع بالروح الجامعة والإخلاص للأحلام والعقل الثاقب.

لقد كانت صفات أونيجن في صلتها تشير إلى نوع من التناقض في شخصه، ذلك التناقض الذي كان يعيه البطل نفسه، كما كان يحس به من احتك به عن قرب، وبالذات تاتيانا المرهفة التي أحبته، وانعكس على علاقته بها تناقض شخصيته. فرغم أن أونيجن كان غارقا حتى أذنيه في حياة العبث والمجون، إلا أنه لم يشأ أن يخدع تاتيانا التي عرضت عليه حبها، ولم يحاول الاستفادة من الفرصة المتاحة بالتلاعب بعواطفها. فقد كان رد فعل أونيجن على اعترافها بحبها له هو الصراحة المطلقة من جانبه بحقيقة مشاعره تجاهها، فقد أخذ أونيجن بالرقة والصفاء والإخلاص التي كانت تميز خطاب تاتيانا ومشاعرها تجاهه.

وإلى جانب كل ذلك، فقد كان أونيجن يتحلى بروح ناقدة وعقل واع جعله يفكر في الحياة المحيطة به، و يتأمل في وضع الفلاحين الأقنان، ويحاول أن يغير من وضعهم، إلا أن محاولته هذه لم تكلل بالنجاح، فالواقع والبيئة أقوى منه وهو لا يملك حيالها القدرة الكافية على الصمود، وبيئته كانت تلفظ كل من يحاول الخروج عنها. وقد روى بوشكين كيف أن أونيجن فكر في إجراء بعض التحسينات لوضع الفلاحين في الضيعة الجديدة التي حصل عليها كميراث من عمه، إلا أن محاولته قوبلت بالسخرية وعدم القبول من جيرانه النبلاء الإقطاعيين، واعتبروه غريبا:

في البداية فكر أونيجن
في أن يؤسس نظاما جديدا
فقد استبدل الحكيم الزاهد،
في قريته النائية
بالسخرة العتيقة،
جزية خفيفة،
وبارك العبد القضاء،

ولكن في مقابل ذلك فقد عبس في ركنه
مشاهداً في ذلك ضرراً مريعاً
جاره البخيل
وابتسم الآخر في دهاء،
وبصوت قرر الجميع،
إنه أخطر غريب. (12*)

نعم، إن بوشكين يكشف عن تراجيديا بطله في تلك الأماكن التي يصور بها اصطدام المساعي الخيرة والنوايا الطيبة لأونيجن بواقعه المحيط، وكيف أن هذه المساعي كانت تتعارض مع عرف ومبادئ طبقته، ولقد كانت البيئة أقوى من اونيجن، ولم يكن يملك في ذلك الوقت سوى التراجع.

لقد ارتبطت صورة أونيجن بسلسلة الأبطال الذين ظهروا في الأدب الروسي الكلاسيكي في القرن التاسع عشر، والذين لقبوا بلقب «الإنسان الزائد»، وقد حدد الناقد المفكر الروسي الشهير جيرتسين الظروف الاجتماعية التي يتشكل فيها أمثال هذه الشخصية كما يلي:

«شاب لا يجد اهتماما من أحد في مجتمعه المنخفض الهبوط والتافه في الطموح، ولكن رغم ذلك مقدر عليه أن يعيش في هذا المجتمع، لأن الشعب مازال أكثر بعدا عنه بعد ولا يوجد شيء عام بينه وبين الشعب.»(13*).

إن تراجيديا اونيجن تتعمق بعد قتله لصديقه العزيز لينسكي في مبارزة أجبر على خوضها. إن قصة المبارزة هي من جهة أخرى تبرز في الرواية كدليل على اتصال وارتباط أونيجن بسلوك وعادات طبقته الأرستقراطية، فقد أقدم أونيجن على مبارزة الصديق خوفاً من اتهامه بالجبن، وقد كان لهذه المبارزة أثر بالغ على نفس أونيجن، وبداية تحول روحي بالنسبة له، فقد وجد أونيجن نفسه فجأة قاتلا لأعز أصدقائه، ولذا فقد دفع ثمن ذلك غاليا، إذ فقدت نفسه السكينة والهدوء فصار يرتحل هائما على وجهه واستولت عليه رغبة «تغيير الأماكن» بلا هدف، وبلا شعور، وقد بدا تعذيب الضمير والتيه اللذان سيطرا على أونيجن عقب مصرع لينسكي دليلا واضحاً على عناصر الخير في نفسه.

وفي الوقت نفسه فقد كان لهذه المبارزة تأثير إيجابي على أونيجن، إذ عمقت نظرته الناقدة تجاه البيئة المحيطة به، وكشفت له عن عيوب طبقته.

وإلى جانب مقتل لينسكي، الذي لعب دورا كبيرا في التطور الروحي لاونيجن فقد كان هناك أيضا الحب المتأخر من أونيجن لتاتيانا، فمن إنسان يجيد علم «الرغبة الرقيقة» كما يرسمه بوشكين في البداية، ومن شخص لا يقوى على الحب الحقيقي ينتقل من نزوة إلى نزوة نجد أونيجن لأول مرة يبرز كإنسان محب في وجل وحياء، وحقيقة فقد تغيرت تاتيانا وأصبحت في مظهرها مختلفة عن تلك التي قابلها من قبل ولم يستجب لحبها، فتاتيانا الجديدة ناضجة تتألق في مجتمع العاصمة. بيد أنها لم تكن سيدة المجتمع الأولى التي يقابلها فقد كان له العديد من سيدات المجتمع. وكان طبيعيا أن ترفض تاتيانا المتزوجة هذا الحب المتأخر، ونحن نفترق مع أونيجن وهو وحيد، ضائع، وفي مفترق الطريق، كالكثيرين من أبناء طبقته، الذين تبددت إمكانياتهم، ومواهبهم عبثا.

فبعد أن قتل الصديق في مبارزة،
عاش بلا هدف، بلا كد
حتى سن السادسة والعشرين،
وهو يرزح في لانشاط الفراغ
بلا صداقة، بلا زوجة، بلا عمل،
لم يقدر أن يشتغل بشيء (14*)

أما الشخصية التي تحتل مكانة تالية لاونيجن في الرواية فهي شخصية تاتيانا. وربما تكون تاتيانا هي أكثر شخصيات الرواية نصاعة وإشراقا. وتنتمي تاتيانا إلى الطبقة النبيلة الإقطاعية التي كانت تسكن الريف، ومن ثم كان طابع تاتيانا يتسم بالكثير مما يميز نمط حياة هذه الطبقة، فهي تعيش إلى حد ما في منأى عن مظاهر الحياة الاجتماعية الأرستقراطية للعاصمة، كما أنها تغرق أيضا في فراغ، وتبتعد عن حياة الكد والعمل التي يعيشها مجتمع الضواحي الريفية.

وقد كان لحياة القرية بين الطبيعة وفي جو من الفطرية أثره أيضا في تربية وعادات تاتيانا، فمربيات تاتيانا من الفلاحات اللائى أرضعنها الروح الروسية والكثير من عادات القرية، وكانت تاتيانا محاطة بجو الحياة الشعبية الحق، بأغانيه وأساطيره وقصصه ومعتقداته، كل ذلك جعل تاتيانا تحب وتتوق إلى كل ما هو روسي أصيل، فتاتيانا كما يقول عنها بوشكين:

روسية بروحها، وهي لا تعرف نفسها، لم
هي بجمالها البارد
كانت تحب الشتاء الروسي (*15)

والى جانب ذلك كانت تاتيانا في حياتها الريفية قد تعودت على الكثير من عادات الفلاحين، فهي تهجع للنوم وتستيقظ مبكرة مثل أغلبية أبناء الريف، وهي بسيطة وعطوفة في تعاملها مع الفلاحين، وبالذات مربيتها التي كانت بالنسبة لها «صديقة القلب»، كما كان لطابع تاتيانا القريب من الشعب أثره في تلك الوحدة الروحية التي تشعر بها بين أهلها:

انطوائية، حزينة، وصامتة،
مثل الأيل الغابي الوجل
وفي عائلتها القريبة
بدت فتاة غريبة
ولم تكن تعرف الملاطفة
لا مع أبيها، ولا أمها،
وهي طفلة نفسها، في حشد الأطفال
لم تكن تريد اللهو والركض
وعادة وحدها طوال اليوم
كانت تجلس في صمت عند النافذة (*16)

ولقد كانت تاتيانا تحس بوحدتها المهلكة، فهي تقول عن نفسها:

إنني هنا وحيدة
لا يفهمني أحد
وعقلي يخور (*17)

ولم يكن السبب وراء وحدة تاتيانا هذه هو فقط روح الأصالة القومية وطابعها القريب من الشعب، ولكن كان هناك سبب آخر، فقد كانت تاتيانا تتميز روحيا وعقليا عمن حولها، فهي كما يصفها بوشكين:

موهوبة من السماء
بالخيال الجامح
وبالعقل وبالإرادة الحية،
والرأس الفريد،

وبالقلب المتوهج. الرقيق (*18)

وفضلا عن ذلك فقد كانت هناك أسباب أخرى لوحدة تاتيانا لا ترتبط بها ولكنها تتصل بأسرتها نفسها، فوالدها-كما يصفه بوشكين-إنسان «تأخر في العصر الماضي» لم يكن يعترف بالعلم والثقافة، رغم أنه لم يكن يعارض أن تتعلم وتتثقف ابنته، أما أمها فقد كانت غارقة في المشاكل اليومية الضيقة لحياة الضيعة.

ولكي تتغلب تاتيانا على وحدتها كانت تهرب منها إلى القراءة، وكانت قراءات تاتيانا متنوعة ومتسعة، وكانت تهوى بالذات الأدب الروائي الأوربي الذي كان يعوضها عن كل شيء، كانت القراءة هي السلوى والعزاء والمعين في حياة تاتيانا، وكثيرا ما كانت تحلق في عالم هذه المؤلفات:

كانت تتجول وحدها ومعها كتاب خطير،
وكانت تبحث وتجد فيه،
تأججها المكتوم، وأحلامها،
وثمار كمالها القلبي
تتنهد وهي ترسم لنفسها
سعادة غريبة وحزناً غريب (*19)

ورغم ثقافة تاتيانا الأوربية، إلا أنها كانت كالفلاحات البسيطات تؤمن بالطالع والقدر، وكانت مأخوذة بانتظار شيء ما في حياتها، لابد أن يغير كل مجراها. لقد كانت تاتيانا تحلم بالحبيب المرتقب الذي سينقذها من وحدتها، وكان هذا الحلم يستولي على كل كيانها، وها هو ذا القدر يلقي في طريقها بأونيجن الذي تحبه حبا جارفا.

وتركت تاتيانا العنان لمشاعرها، وباتت صريعة حب أونيجن، وبصراحتها المعهودة كتبت تاتيانا في بساطة طبيعية خطابا إلى أونيجن تبوح فيه بحبها، وتطلب منه رده على ذلك:

من أنت، ملاكي أم حاميني؟
أم غاو غادر
فسر لي شكوكي
ربما يكون، كل ذلك خواء،
وخداع الروح غير المجربة

وأن يكون مقدرا لي شيء مغاير على الإطلاق
ولـكـن فـلـيـكـن كـذلـك فـمـصـيـري
أسـلـمـه لـك اعـتـبـارا مـن الآن
وأسـكـب دمـوعـي أمـامـك
وأتـوسـل لحـمـايـتـك (20*)

و يرد أونيجن على خطاب تاتيانا «بقائمة من النصائح والوعظ». وتتزوج تاتيانا بلا حب وذلك بعد خيبة أملها في حبها، فتاتيانا «الرقيقة الحالمة» كما كان يلقبها بوشكين، والتي كانت تؤمن بشدة بالقدر، لابد أنها كانت قد اقتنعت بأن الحب ليس من قدرها ونصيبها.

ولكن الزواج لم يحل مشكلة الوحدة التي كانت تشعر بها تاتيانا، بل تعمقت هذه الوحدة في مجتمع الأرستقراطية الصاخب في العاصمة، فتاتيانا بطابعها الهادئ والمنطوي بعض الشيء لم تستطع أن تندمج في هذه الحياة الصاخبة، وكانت تشعر بالحنين. تجاه مجتمع القرية النائي.

وفجأة يظهر أونيجن من جديد في حياتها، ويؤخذ بالتغيرات الشكلية التي حدثت بها بعد الزواج، لدرجة أنه لم يستطع في البداية أن يصدق أنها هي نفسها التي شاهدها آنذاك في القرية النائية، واستدار لحبها الطاهر المخلص له:

أحـقـا تـلـك الـتـاتـيـانـا نـفـسـهـا،
والـتـي مـعـهـا عـلـى انـفـراد،
في بداية روايتنا
فـي الجـانـب الـنـائـي الـبـعـيـد (21*)

ويولع اونيجن بتاتيانا الجديدة، ويستيقظ به شعور بحب مفاجئ تجاهها، و يعرض عليها هذا الحب، الذي ترفضه تاتيانا بدورها:

لـقـد تـزوجـت، وعـلـيـك،
إنـي أطـلـب مـنـك، أن تـتـركـنـي
وأنـا أعـرف: أنـه يـوجـد بـقـلـبـك
كـبـريـاء وشـرف مـسـتـقـيـم.
إنـنـي أحـبـك (فـفـيـم الـدهـاء؟)
ولـكـنـي أعـطـيـت لآخـر

وســـأظـــل دهـــرا وفـــيّـــة لـــه (*22)

لقد أثار موقف تاتيانا هذا تجاه أونيجن ردودا مختلفة في النقد. فمثلا الناقد الكبير بلينسكي رأى في موقف تاتيانا هذا «امتهانا لشعور الحب» وأن تاتيانا كان ولابد أن تلقي بكل شيء في سبيل الحب الحقيقي، الذي كانت تبحث عنه، وتتوق إليه، بينما أيد الآخرون تصرف تاتيانا، وشاهدوا فيه «سمة للأخلاق الشعبية: فمن المستحيل بناء السعادة الشخصية على ضيم وعذاب الآخر» (*23). ولنتأمل في رد تاتيانا على أونيجن، ونحاول الأسباب الحقيقية وراء موقفها منه. ولكي يتسنى ذلك، فإننا أن نكتشف الأسباب الحقيقية وراء موقفها منه. ولكي يتسنى ذلك، فإننا في البداية يجب أن نحدد هل كانت تاتيانا سعيدة بحياتها الجديدة بعد الزواج؟ أم لا؟

إن كلمات تاتيانا عن حياتها بعد الزواج لا تعطي انطباعا عن أي سعادة بل على العكس فهي تقول لأونيجن:

آه إن هذه الأبهة بالنسبة لي يا اونيجن،
هـــي بـــهـــرجـــة لحـــيـــاة كـــريـــهـــة
ومـــنـــزلـــي الحـــديـــث والأمـــســـيـــات
ماذا بهم؟ إنني ساكون الآن سعيدة أن أعطي
كـــل هـــذه الـــهـــلـــهـــلـــة المـــقـــنـــعـــة
كل هذا البريق، والضجيج والدخان الخانق
مقابل رف كتب، مقابل الحديقة الموحشة،
مـقـابـل تـلـك الأمـاكـن، حـيـث لأول مـرة،
شاهدتك يا أونيجن
نـــعـــم ومـــقـــابـــل الـــقـــبـــر الـــســـاكـــن،
حيث يوجد الآن صليب وطيف أغصان
فـــوق مـــربـــيـــتـــي المـــســـكـــيـــنـــة.

إن حياة تاتيانا بعد الزواج لم تكن تمثل السعادة المنشودة، فهي تقول:

أمـا الـسـعـادة فـكـانـت ممـكـنـة هـكـذا،
وقـــريـــبـــة هـــكـــذا... ولـــكـــن مـــصـــيـــري
قرر.. وربما أكون قد تصرفت بلا حذر (*24)

بهذه الكلمات عبرت تاتيانا عن جوهر حياتها الجديدة، وعبرت عن

أسفها على سعادتها الضائعة، ولم يكن رفض تاتيانا للحب المتأخر من جانب اونيجن بعد الزواج ضعفا من جانبها، أو عدم قدرة على مواجهة مصيرها، فقد كانت تاتيانا-رغم ظروف الحياة الاجتماعية المكبلة بالعادات والتقاليد في مطلع القرن الماضي-تملك القدرة على المواجهة، وقد سبق أن واجهت أونيجن في شجاعة بحبها، ولكن موقف تاتيانا كان دقيقا للغاية، فمن جهة كان طبيعيا أن ترفض تاتيانا بروحها الشفافة الطاهرة-التي لا تقوى على الكذب والنفاق الذي يميز أخلاقيات طبقتها-أن تمضي في علاقة سرية مع اونيجن، كما كان ذلك عاديا في جو طبقتها الفاسد، ومن جهة أخرى فقد كانت مواجهة الزوج وطلب الطلاق منه للارتباط باونيجن يعتبر أمرا صعبا، فإلى جانب العراقيل الاجتماعية القائمة، كانت تاتيانا لا تثق في أونيجن وفي صدق مشاعره تجاهها، مما يجعل الإقدام على طلب الطلاق مخاطرة غير مضمونة العواقب من جانبها، لذا نجد تاتيانا تتساءل من جانبها:

آنذاك-أليس حقيقة؟-بالبراري،
بعيدا عن الأقاويل المملة،
لم أعجبك. فلماذا الآن
تتعقبني؟
أليس لأنني في المجتمع العلوي
لابد أن اظهر الآن:
وإنني نبيلة وغنية (*25)

إن تعاسة البطلة تبرز أيضا كثمرة لظروفها الاجتماعية، فاونيجن بمجونه وعبثه لم يقدر حبها في البداية، ثم عاد مرة أخرى بعد زواجها ليبعث الشجون والذكريات الحزينة بنفسها، لقد كانت السعادة كما تقول تاتيانا نفسها «ممكنة وقريبة»، ولكن القدر والظروف أقوى..

وتحتل شخصية لينسكي المرتبة التالية بعد أونيجن وتاتيانا، وهي تكتسب أهمية مستقلة، لارتباطها وتجسيدها للمثل العليا في الحرية لدى بوشكين نفسه، علاوة على ذلك فقد لعبت مأساة مصرع لينسكي على يد صديقه أونيجن دورا كبيرا في التحول الروحي عند أونيجن.

وقد قلل بعض النقاد من أهمية دور لينسكي في المضمون الفكري

للرواية فمثلا الناقد يوكوفسكي أحد باحثي بوشكين يرى أن مضمون الرواية «قائم على بطليه» اونيجن وتاتيانا، أما الآخرون فهم مجرد عناصر مستقلة بكثير أو قليل، وهم يخدمون إبراز البطلين الرئيسيين، وعليه فهم يستطيعون أن ينصرفوا من الرواية بوقت طويل قبل نهايتها، وانصرافهم هذا (مثلا موت لينسكي) لا يعوق في قليل أو كثير استمرار الرواية، ولا يؤثر حتى على مجرى المضمون [*26]

بيد أن شخصية لينسكي تلعب في الواقع دورها في رسم وتجسيد نمط مغاير لأونيجن يمثل في الوقت نفسه شريحة هامة من الشباب النبيل، علاوة على أن المقارنة بين أونيجن ولينسكي تساعد على التعرف الأكثر على جوانب شخص اونيجن، إن لينسكي الذي ينتمي إلى نفس الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها اونيجن هو في الوقت نفسه مختلف عنه في جوانب كثيرة، فلينسكي كالذي يصفه بوشكين تميز «بالروح الحارة» و«التوهج والرومانسية» الحالمة التي تميز بها مزاج الكثير من الشباب النبيل في العشرين سنة الأولى من القرن الماضي، علاوة على ذلك فلينسكي بخلاف أونيجن مستعد وقادر على التضحية.

وقد جسدت صفات لينسكي هذه في مجموعها الملامح الشخصية المميزة لجيل الديسمبريين.

حدد الناقد والمفكر الكبير جيرتسين طابع شخصية لينسكي بالتالي «**إن لينسكي هو واحد من فئة الطبائع العفيفة النظيفة التي تستطيع التأقلم مع الوسط الفاسد الذي لا عقل له، تلك الفئة التي لا تحصل من بيئتها العفنة على شيء اللهم إلا الموت، ومن ثم يذهب شباب هذه الفئة كضحية لتلك البيئة الفاسدة... لقد رسم بوشكين شخصية لينسكي بتلك الرقة التي يشعر بها الإنسان تجاه أحلام الشباب، وتجاه الذكريات عن الأوقات المفعمة بالآمال والطهارة والجهل**» [*27] .

وقد كانت طهارة لينسكي الشديدة هي السبب وراء عدم مقدرته على أن يميز بين المخلص وغير المخلص ممن قابلهم قي طريق حياته، وهو في ذلك يختلف عن اونيجن الذي كان يشك في كل شيء وفي كل شخص.

إن كلمات بوشكين عن لينسكي بعد مصرعه في المبارزة قد جاءت ممتلئة بالحب والدفء، والتقدير، والأسف على الإنسان الذي كان يحمل

بين طياته مساعي طيبة وسامية، والذي كان يتعطش للمعرفة والعلم، والذي ربما كان ينتظر منه نفع للإنسانية.

يا أصدقائي، أسفا لكم على شاعر
في مزهر الآمال السعيدة،
التي لم ينجزها بعد للعالم،
فما لبث من ثياب الطفولة،
حتى ذبل حيث القلق الحار
وحيث المسعى الحميد،
ومشاعر وأفكار الشباب،
الغالية، الرقيقة، الجسورة
وحيث الآمال العاصفة للحب،
والتعطش للمعارف والكد،
وفزع العيب والخجل
فربما هو ولد من أجل
خير العالم، أو من أجل المجد (*28)

4- في التكنيك الفني ليفجيني اونيجن:

صورت «يفجيني اونيجن»-ولأول مرة في الأدب الروسي-الواقع المعاصر في شمول وواقعية وفي شكل مضغوط وجميل لم يسبق له مثيل. ورغم الخط النقدي الواضح للمضمون الفكري للرواية، إلا أن ذلك لم يحل دون بروز المثل العليا للكاتب نفسه، فإلى جانب التصوير الواعي والدقيق للحياة والشخصيات، جسدت الرواية في نفس الوقت مشاعر وأحاسيس كاتبها، حيث ظهرت الرواية كنسيج مركب من كل هذه العناصر، فقد جمعت الرواية في تناسق وتناسب بين الذاتية والموضوعية في التصوير، وبين العاطفية والملحمية. والكاتب نفسه يحضر في الرواية كراو منذ بدايتها وحتى نهايتها، وهو يقيم كل شيء، ويعرض بعض آرائه خلال آراء تاتيانا، فهي مثلا تلفت الأنظار إلى التناقض في شخص اونيجن، ذلك التناقض الذي كان يحيرها ويعذبها:

وعلى سبيل المثال تقول تاتيانا بحزن عن أونيجن بعد مبارزته مع لينسكي:

غـــريـــب حـــزيــــن وخــــطـــيـــــر،
مــخــلــوق الجـحــيــم أم الــســمـــاوات،
تـــارة مـــلاك، وتـــارة كـــلـــب مــتـــعـــجــرف،

وبوشكين قبل أن يعطي هذا التقييم لتاتيانا، نجده يورد تعليقه الخاص عن فهمه وتأكيده للتناقض في شخص اونيجن، وسروره بأن تاتيانا في النهاية قد فهمت أيضا هذا الجانب في شخص أونيجن:

وتبدأ شيئا فشيئا
تاتيانا في الفهم
الآن اكـثـر وضـوحـا-والحـمـد لـلـه
ذلـك الـذي كـتـب عـلـيـهـا الـقـدر الآمـر
أن تـــتـــنـــهـــد مـــن أجـــلـــه (29*)

وإلى جانب ذلك قد لعبت مشاهد الطبيعة في الرواية دورا مساعدا في كشف أبعاد الشخصيات. هذا وقد استخدم بوشكين في روايته بكثرة المناظر الطبيعية القروية البسيطة، التي تصور الفلاحين في مرحهم وأغانيهم الريفية، وقد كان ذلك جديدا على الأدب الروسي، فالمناظر الطبيعية في الرواية لم تكن مجرد وسيلة لإعطاء خلفية لحياة القرية البسيطة، ولكنها على سبيل المثال لعبت دورا في إبراز شعبية تاتيانا، وهي الشخصية التي جعلها بوشكين في الرواية تحمل سمة الشعبية وطابع القرب الروحي من الشعب، فظهور تاتيانا عادة ما يصاحبه وصف للقرية وللفلاحين والخدم والمربية الخاصة بتاتيانا.

فمثلا صورة الخدم والفلاحات آلائي يجمعن الثمار، ويغنين أغانيهن المرحة تشارك تاتيانا في وحدتها، وهي تجلس في اضطراب، وفي حيرة تتعذب من حب اونيجن:

في الحديقة كانت الخادمات بأحواض الزرع،
يـجـمـعـن الـثـمـار مـن الـشـجـيـرات،
وكن يغنين في صوت واحد وحسب الوصية،
وكـانـت الـوصـيـة تـقـوم عـلـى أن
لا تـــأكـــل الأفـــواه الخـــادعـــة
ثـــمـــار الأســـيـــاد ســـرا،

وكــن مـــشـــغـــولات بـــالـــغـــنـــاء
عـــزيمـــة الجـد الــريــفـيـــة (30*)

إن تاتيانا ترتبط بالطبيعة والروح والحياة الروسية الريفية بكل معتقداتها وأوهامها، وكل هذا الوصف لشعبية تاتيانا مصور على خلفية لمنظر الطبيعة في القرية، أو ما كان يسمى «بالطبيعة السفلية:<

تــاتــيـــانـــا (روســيـــة الـــروح وهـــي
لا تـــعـــرف نـــفـــســـهـــا لمـــاذا)
كـــانـــت بـــجـــمـــالـــهـــا الـــبـــارد
تحـــمـــي الـــشـــتـــاء الـــروســـي،
وعـلـى الـشـمـس ندى في يـوم صـقـيـعـي،
ومـركـبـات الـثـلـج، والـفـجـر المـتـأخـر
إشـــراق الـــثـــلـــوج الـــورديـــة،
وظـلام أمـسـيـات عـيـد الـغـطـاس
فقد كانوا طبقا للعادة القديمة يحتفلون
بمـــنـــزلـــهـــم بـــهـــذه الأمـــســـيـــات
وكـانـت الخـادمـات مـن أرجـاء الـفـنـاء
يـكـشـفـن الـطـالـع لـسـيـداتـهـن الآنـسـات
ويـــبـــشـــرنـــهـــن كـــل عـــام
بـــأزواج مـــن الـــعـــســـكـــريـــين
وكـانـت تـاتـيـانـا تـؤمـن بـالأسـاطـيـر
وبـالأحـلام وبـكـشـف الـطـالـع بـالـورق،
وبتنبؤات القمر
وكان يؤرثها الفأل (31*)

إن المنظر الطبيعي القروي بـ «يفجيني اونيجن» يبرز بكل خصائصه القومية وملامحه المميزة، وقد وجه الكثيرون من النقاد آنذاك اللوم إلى بوشكين لأنه استخدم في روايته مناظر «الطبيعة السفلية» التي كانت جديدة على الأدب الروسي، غير مدركين المغزى الجمالي والفكري لهذه المناظر والمثل العليا للشاعر الذي جسدها من خلالها، والتي لقيت انعكاسها في شخص تاتيانا، التي أودعها حبه وتقديره، وبرزت كصورة مشرقة في جو

الحياة الأرستقراطية المظلم الزائف.. وبين «الهلهلة المقنعة».

إن مذهب «الشعبية» الذي تجسد في صورة تاتيانا قد لقي تطوره بعد ذلك في الأدب الروائي الروسي، فقد استخدمه من بعد بوشكين الكثيرون من الروائيين الروس، وسنرى كيف أن القرب أو البعد من الشعب يصبح مقياسا لعظمة أو تفاهة الشخصية في الكثير من الأعمال الروائية.

وقد تميزت لغة يفجيني أونيجن بتعدد نغماتها، إذ يطبعها تارة الطابع الهجائي وتارة أخرى الطابع الرومانسي الحالم، وفي أحيان أخرى النغمة الغاضبة، كما نصادف فيها أيضا النغمة الحالمة، وارتبط هذا التنوع بتنوع الموضوعات التي تطرقت إليها الرواية.

وبوشكين في يفجيني أونيجن بتصويره المتسع للواقع المعاصر ومأساة جيله، وفي عكسه للعالم الداخلي للأبطال وتصويره لنمط تفكيرهم وأسلوب معيشتهم ومشاكلهم النفسية التي تبرز في ارتباط شديد بالبيئة المعيشية قد فتح بذلك طريقا جديدا أمام تطور الأدب الروسي، ورغم أن بوشكين نفسه كان يرى «فرقا شيطانيا» بين روايته الشعرية وفن الرواية، إلا أن «يفجيني اونيجن» برزت في تاريخ الأدب الروسي كأول نموذج للرواية الواقعية للقرن التاسع عشر «يفجيني اونيجن»، أول رواية كلاسيكية واقعية تمتزج فيها المزايا الجمالية العالية بالكشف العميق للطباخ الإنسانية وحتميات الحياة الاجتماعية. لقد جسد بوشكين في هذا المؤلَّف الخصائص الرئيسية للمذهب الواقعي، واستوعب مبادئ الرواية الروسية القومية التي طورها بعد ذلك الممثلون البارزون للأدب الروسي [*32].

الحواشي

(*1) جوجول «المؤلفات الكاملة» الجزء 6, 1950، ص 33.
(*2)بوشكين «يفجيني أونيجن»، المؤلفات الكاملة، الجزء الخامس، ليننجراد، 1978، ص 24.
(*3) المرجع السابق ص 16.
(*4) المرجع السابق ص 55.
(*5) المرجع السابق ص 32.
(*6) يرجع ذسب بوشكين إلى أصول إفريقية حيث كان أحد أجداده إفريقيا.
(*7) المرجع السابق ص 25:26.
(*8) المرجع السابق ص 11.
(*9) المرجع السابق ص 9.
(*10) المرجع السابق ص 11.
(*11) المرجع السابق ص 22.
(*12) المرجع السابق ص 21.
(*13) المرجع السابق ص 32.
(*14) عن تاريخ الأدب الروسي في القرن 19 (النصف الأول) موسكو، 1970، ص 514
(*15) «بوشكين» يفجيني أو ينجن، المؤلفات الكاملة، الجزء الخامس، 1978، ص 146 : 147
(*16) المرجع السابق ص 86.
(*17) المرجع السابق ص 41
(*18) المرجع السابق ص 62
(*19) المرجع السابق ص 57.
(*20) المرجع السابق ص 52.
(*21) المرجع السابق ص 62.
(*22) المرجع السابق ص 149 : 150.
(*23) المرجع السابق ص 62.
(*24) تاريخ الأدب، موسكو، 1970، ص 215.
(*25) المرجع السابق ص 162.
(*26) المرجع السابق ص 161
(*27) يوكوفسكي «بوشكين ومشاكل الأسلوب الواقعي»، موسكو، 1957. ص 167.
(*28) جيرتسين، المؤلفات الكاملة، الجزء 7 ص 205: 206.
(*29) بوشكين، المؤلفات الكاملة، الجزء الخامس، ليننجراد، 1978، ص 116
(*30) المرجع السابق ص 129
(*31) المرجع السابق ص 65:66
(*32) المرجع السابق ص 87

(*33) عن تاريخ الرواية، موسكو، ليننجراد، 1962، الجزء الأول، ص 100

4 ليرمونتوف و "بطل العصر" (*)

1 - مقدمة:

قد لا يكون من قبيل الصدفة أن يأتي ثاني أكبر شعراء روسيا شبيها في الكثير بسلفه الخالد بوشكين، فليرمونتوف الذي ذاع صيته بعد قصيدته الشهيرة «موت الشاعر» سنة 1837- التي جاءت كمرثاة وكعلامة استفهام حول مصرع الشاعر العظيم بوشكين-هو في الوقت نفسه يعتبر الوريث الشرعي لتراث الشاعر الكبير في نضاله بفنه من أجل الحرية، ورفضه للواقع المعاصر المكبل بالقيود، ومثلما كانت الحرية السبب وراء الموت المفاجئ لبوشكين، فقد كانت أيضا هي نفس السبب الذي أودى بحياة ليرمونتوف بإحدى المبارزات ولم يكن قد بلغ بعد السابعة والعشرين وهو في ذروة مجده وشهرته وعطائه.

ورغم أن فترة إنتاج ليرمونتوف لا تتجاوز الثلاثة عشر عاما، فإنه-مثلما كان بوشكين-أعطى للأدب إنتاجا غنيا ومتنوعا، حيث قدم القصيدة العاطفية، القصة الشعرية الرومانسية، المسرحية والرواية.

بيد أن إنتاج ليرمونتوف، وبالذات شعره العاطفي

جاء مصطبغاً بنغمات الحزن واليأس وشعور الوحدة تلك المشاعر التي ليس من العسير فهم دوافعها إذا رجعنا إلى الفترة التاريخية التي تمت إليها حياة ليرمونتوف وإنتاجه.

كانت تلك الفترة هي التي أتت إثر هزيمة الحركة الديسمبرية، وهي الفترة التي يصح فيها تعبير الشاعر نفسه حين يصفها بأنها التي:

لم يحصل أحد على ما كان يريد
وما كان يجب

وحقيقة، فقد كان لارتباط ليرمونتوف بالفترة التي حلت مع انكسار حركة الديسمبريين أثر بالغ على أمزجة ومشاعر الشباب الواعي المثقف المتصل بالحركة الديسمبرية، والذي كان من عداده ليرمونتوف نفسه، ولا عجب أن برزت موضوعات الفرد، وعلاقته بالواقع كأهم المشكلات التي فرضت نفسها على إنتاج الشاعر، فليرمونتوف حقيقة كما أطلق عليه بلينسكي «الشاعر الذي تجسدت فيه اللحظة التاريخية للمجتمع الروسي»[*1].

ومن هنا أيضا الاهتمام المخلص من جانب ليرمونتوف بعكس وتصوير مشكلة بطل العصر وجوهره ونشاطه، وأشكال التمرد الفردي التي قد يتخذها هذا النشاط.

ويكتسب ليرمونتوف مكانة خاصة في تاريخ الأدب الروسي، فهو يبرز فيه كآخر وأهم ممثل للاتجاه الرومانسي الثوري، وهو بذلك يرتبط بشعراء الحركة الديسمبرية، وخلاف ذلك فقد عبر إنتاجه عن المرحلة التاريخية التي كان يمر بها الأدب الروسي في الثلاثينات من القرن الماضي وقت بروز المذهب الواقعي، إذ تحول ليرمونتوف الشاعر الرومانسي الكبير الذي ترعرع في أحضان الرومانسية إلى التصوير الواقعي للحياة، والذي كان يتمشى أكثر مع الفترة التاريخية الجديدة، وانعكس هذا التحول في وضوح في إنتاجه النثري الذي كتبه في آخر حياته، وبوجه خاص في روايته الشهيرة «بطل العصر» التي كان لها أثر كبير على الإنتاج الروائي في القرن التاسع عشر، ونستشهد في هذا الصدد برأي ناقد الأدب الروسي الشهير بلاجوي حين يقول: «إنه لمن الصعب تسمية كاتب روسي في القرن التاسع عشر لم يكن في جانب أو آخر مدينا في إنتاجه لليرمونتوف. فبصورة قريبة من

بطل العصر ترتبط روايات تورجينيف وتولستوي ودستويفسكي التي تطور في اتجاهات مختلفة منجزات ليرمونتوف في الواقعية النفسية» [*2].

وقبل أن نتوقف عند رواية «بطل العصر» التي تهمنا نشير بإيجاز شديد إلى إنتاج الكاتب بشكل عام.

عرف ليرمونتوف أول ما عرف كشاعر عاطفي، وامتزجت بأشعاره العاطفية مشاعر الوحدة والحزن من جهة، ونغمات الاحتجاج والرفض للواقع من جهة أخرى. ففي الوقت الذي كان الشاعر فيه يرتعد أمام المستقبل: «أنظر إلى المستقبل بخوف»(1838)، وكان يسيطر عليه شعور الملل والحزن من الواقع «أشعر بالملل والحزن» (1840)، وفي الوقت الذي كان يبكي الشاعر الظلم الاجتماعي، و يشفق على الإنسان الروسي الذي «يتألم» كما في قصيدته «شكوى التركي» والذي يعيش سجينا في أرضه، كما عاش هو نفسه «السجين» (1938) نجد إلى جانب ذلك قصائد أخرى تمتلئ بالحماس والفخر الوطني، وتعبر عن احتجاج الشاعر على الظلم الاجتماعي، ويهيب فيها بالشباب أن يتغلب ويتخطى مرحلة اللانشاط واليأس، من ذلك قصائده «بورودينو» (1837) «الفكر» (1838)، «وداعا يا روسيا التي لم تغتسل» (1841).

أما قصائد ليرمونتوف عن الحب، فقد جاءت مشوبة بفقدان الأمل في حب حقيقي متبادل، والحب في قصائده دائما غير سعيد، لا يأتي إلا بالعذاب والشقاء، من ذلك قصائده «إلى الطفل» و «الوصية» (1840).

وعموما فإن الشعر العاطفي لليرمونتوف جاء متنوعا غنيا يسير في اتجاهين، اتجاه ينطوي على رفض وعدم قبول للواقع، واتجاه آخر ينطوي على تأكيد للمثل العليا للشاعر في الحرية وفي الشخصية الفعالة التي تتطلع إلى الحرية وتسعى إليها. أما إنتاج ليرمونتوف من القصة الشعرية فقد كان أيضا وفيرا ومتنوعا. ومن أشهر إنتاج ليرمونتوف في القصة الشعرية ما كتبه في وصف حياة وطبيعة الجبليين والتي أعطى خلالها كثيرا من المعلومات الجغرافية، والفلكلور والأساطير، والطابع القومي للقوقاز وكتبه في الفترة (1830- 1833) «إسماعيل بيه»، «خادجي أبريك» وغيرهما.

والى جانب الشعر العاطفي والقصة الشعرية فقد تطرق ليرمونتوف إلى المسرحية والرواية.

كتب ليرمونتوف العديد من المسرحيات، ومن ذلك مسرحياته «الأسبان»،

«الناس والرغبات»، «الإنسان الغريب»، (1830- 1831)، «الحفلة التنكرية»، «الاخان» (1834- 1836)، وهذه المسرحيات تتميز جميعها بخطها المهاجم لنظام الأقنان السائد، وما يقوم عليه من علاقات غير طبيعية بين ممثلي الإقطاع والفلاحين، ولإبراز عيوب طبقة الإقطاع التي يدينها، فان ليرمونتوف عادة ينتقي من بينهم شخصية (كانت موجودة بالفعل في الواقع) و يبرز في هذه الشخصية دراما الشخصية النبيلة ذات العقل والنظرة الثاقبة الناقدة تجاه الواقع وتناقضاته، والتي تتعذب بسبب رفضها لهذا الواقع، وتعيش في وحدة روحية بداخلها.

2- المضمون العام لبطل العصر:

ظهرت رواية «بطل العصر» سنة 1840 كأهم إنجاز للفنان الخالد في مجال الكتابة النثرية، وقد احتلت هذه الرواية مكانة مرموقة في طريق تطور الرواية الواقعية الكلاسيكية بالأب الروسي، إذ ظهر بها ذلك المزج بين الأسلوبين الواقعي والرومانسي والذي برز في الفترة التي سبقت رسوخ وسيادة المذهب الواقعي بالأب الروسي. ومن جهة أخرى جاءت هذه الرواية ممثلة لعصرها، فقد تطرق فيها الكاتب إلى أحد الموضوعات المعاصرة الحيوية، وهو موضوع الفرد وعلاقته بالواقع في الظروف التاريخية والاجتماعية لثلاثينات القرن الماضي.

كتب ليرمونتوف في مقدمة روايته «بطل العصر» عن الهدف الذي وضعه نصب عينيه وقت كتابته لها يقول: «بطل العصر» يا سادتي الكرام هي بالضبط صورة، ولكنها ليست صورة لشخص واحد، فهي صورة مكونة من كل عيوب جيلنا في كامل تطوره.[*3]

وتكمن الفكرة الرئيسية لرواية «بطل العصر» كما أشار الكاتب نفسه في إعطاء نموذج للشباب المعاصر للكاتب، والذي برز كنمط اجتماعي وتاريخي محدد على خلفية من واقع الحياة في الثلاثينات من القرن الماضي ومن منطلق المثل العليا للكاتب وأفكاره.

وقد ظهرت رواية «بطل العصر» على شكل خمس قصص مستقلة، تتناول وصف حلقات مختلفة من حياة البطل الرئيسي بيتشورين، ومن ثم فان شخصية بيتشورين التي ترتبط بالفكرة الرئيسية للرواية هي التي

تجمع بين هذه القصص لتخلق منها مؤلفا واحدا.

حملت القصص حسب ترتيبها بالرواية العناوين التالية: «بيلا»، «مكسيم مكسيموفيتش»، «تامان»، «الاميرة ميري»، «الجبري». وبالتعرف على أحداث هذه القصص يمكن الوصول إلى مفتاح شخصية بيتشورين إلا أنه لكي يتسنى تعقب شخصية البطل في تطورها فانه يلزم إعادة ترتيب القصص على نحو مغاير لما هي عليه بالرواية، ويكون ذلك على النحو التالي: «تامان» و «الأميرة ميري» و «الجبري» و «بيلا» و «مكسيم مكسيموفيتش».

وفي قصة «تامان» يحكى ليرمونتوف كيف أن البطل بيتشورين يعرج في تامان وهو في طريقه من بطرسبرج إلى القوقاز التي أبعد للعمل بها كعقاب له على إحدى المبارزات. ويتوقف البطل بيتشو رين في تامان في أحد بيوت الفلاحين الرديئة على شاطئ البحر، حيث يقابل هناك غلاما ضريرا يبلغ من العمر حوالي الأربعة عشر عاما، وفتاة غامضة أيضا، و يتبين لبيتشورين أن الغلام والفتاة من المهربين. وتجذب حياة هؤلاء الناس المملوءة بالمخاطر اهتمام البطل، وتنتابه الرغبة في الخوض فيها، فيحاول أن يجذب الفتاة الغامضة تجاهه، ويتوعدها هازلا بالتبليغ عنهما. وتأتي إليه الفتاة في إحدى الأمسيات عارضة عليه حبها، وتعطيه موعدا بمقابلتها ليلا على شاطئ البحر حيث يستقلان أحد الزوارق، وتحاول الفتاة أن تهاجمه، ويحدث بينهما عراك ينتهي بتمكنه من النجاة من الغرق، أما الفتاة فقد هربت مع حبيبها وهو أحد المهربين، بعد أن خافا من افتضاح أمرهما، أما الغلام الضرير قد اكتشف بيتشورين أخيرا أنه بعد أن سرق منه جزءا ثمينا من متاعه، وتبين لبيتشورين أخيرا أنه كان من المستحيل أن يحصل بين هؤلاء القوم على ما كان يرنو إليه من أحلام المخاطرة والمغامرة.

وفي قصة «الأميرة ميري» يرتحل بيتشورين إلى شاطئ مدينة بتيجورسك حيث يصطاف علية القوم، وهناك يتقابل مع شخص يعرفه، هو طالب المدرسة العسكرية جروشنيسكي الذي يبدو جذابا و يستهوى الكثير من فتيات المجتمع الأرستقراطي، ويتعرف بيتشورين هناك أيضا على الأميرة ميري ابنة الأميرة ليجوفسكيا، ويتقابل مع صديقة قديمة هي فيرا كان له معها قصة حب قديمة في الوقت الذي كانت متزوجة فيه من غير زوجها الحالي. وتبدأ قصة حب جديدة لبيتشورين مع ميري، الأمر الذي يكون

سببا في عذاب فيرا وشجونها، حيث كانت فيرا باقية على حبها له ومستمرة في علاقتها به، وتقع ميري في حب بيتشورين وتنتظر منه أن يعرض عليها الزواج، ولكنه لا يقدم على ذلك، أما المجتمع الأرستقراطي فقد سرت بينه الإشاعات حول علاقة بيتشورين بالأميرة ميري وعن زواجه منها مما يزيد من آلام ميري، ولكن بيتشورين لم يحب ميري حبا حقيقيا، وهو لا يقوى على الزواج، فالزواج بالنسبة له فقدان للحرية، علاوة على أنه يتعلل بأن إحدى العرافات قد كشفت طالعه وتنبأت بموته على يد زوجة شريرة، ويتقابل بيتشورين وفيرا سرا في غياب زوجها، ويفتضح الأمر بمساعدة جروشينسكي طالب العسكرية الذي يتعقب بيتشورين، والذي يغار منه و يكرهه باعتباره غريمة في حب الأميرة ميري، وتحدث مواجهة بين جورشينسكي وبيتشورين تدفع بهما إلى مبارزة لرد الشرف تنتهي بمصرع جروشينسكي على يد بيتشورين، أما فيرا فبعد أن يكتشف الأمر يهجرها زوجها، وتقرر هي أيضا أن تهجر إلى الأبد بيتشورين الذي كانت ما تزال تحبه حبا شديدا، رغم ما سببه من أسى لها في حياتها. أما الأميرة ميري المثقفة ذات النزعات الرومانسية والتي كانت أيضا تتعذب من حبها لبيتشورين، فقد تبينت أخيرا أنه لم يكن يحبها، بل كان يضحك عليها، كما صارحها هو نفسه بذلك. وتنتهي قصة «الأميرة ميري» بنفي بيتشورين إلى قلعة بعيدة بعد ما بلغ قيادته السبب الحقيقي وراء المبارزة بين بيتشورين وجروشينسكي.

أما قصة «الجبري» فقد أبرز فيها الكاتب الأفكار الفلسفية لبيتشورين وتأملاته في القدر والحرية والضرورة وتمتلئ هذه القصة بلقطات تتسم بالغرابة وتتجلى فيها الروح الرومانسية.

وفي قصة «بيلا» يحكى لنا ليرمونتوف قصة حب بيتشورين وبيلا الأميرة الجبلية الشركسية ذات العواطف العميقة والمشاعر المتأججة والتي كانت تعيش قريبا من القلعة التي كان بها بيتشورين والتي تعرف عليها في حفل عرس شقيقتها الكبرى بدعوة من والدها الأمير. وإلى جانب تصوير حياة القوقاز بطبيعتها وعاداتها روى ليرمونتوف قصة خطف الأميرة بيلا بالاتفاق مع أخيها أزمات مقابل إعطاء الأخير حصانا ثم اختفاؤها مع بيتشورين الذي يبذل محاولات في استمالتها لحبه، وينجح أخيرا في ذلك بعد مقاومة

عنيدة في البداية من جانب بيلا.

ولكن بعد أربعة شهور يبدأ بيتشورين في الشعور بالملل والبرود تجاه بيلا، وبأن حب بيلا لا يشبع فيه سوى الرغبات المادية. وتنتهي قصة بيتشورين وبيلا بموتها، ففي غياب بيتشورين في أحد الأيام للصيد، خرجت بيلا من القلعة للتنزه عند النهر، حيث شاهدها أحد قومها فأطلق عليها الرصاص.

أما في قصة «مكسيم مكسيموفيتش» فإنه يحدث من جديد لقاء بين بيتشورين ومكسيم مكسيموفيتش بعد فراقهما في القلعة بعد فترة من موت بيلا، وتصور هذه القصة الفرح والسعادة اللذين يستوليان على مكسيم مكسيموفيتش بعد أن يعلم بقدوم بيتشورين المفاجئ، إلا أن بيتشورين يقابل حرارة لقاء مكسيم مكسيموفيتش ببرود من جانبه، ويحاول مكسيم مكسيموفيتش أن ينتهز فرصة اللقاء للحديث والجلوس مع بيتشورين لتذكر الأيام القديمة التي كانا يعيشان فيها معا في القلعة في قصة بيلا، إلا أن بيتشورين يرفض ذلك وهو في عجلة للرحيل إلى إيران. ويسأله مكسيم مكسيموفيتش عن مصير الأوراق التي تركها أمانة في حوزته فيرد عليه بأنه لا يعرف، وأنه يستطيع أن يفعل بها ما يشاء، ويتقدم الكاتب من مكسيم مكسيموفيتش ويطلب منه إعطاءه هذه الأوراق فيعطيها له.

والجدير بالذكر أن الكثيرين من النقاد قد أشاروا إلى قرب شخصية البطل الرئيسي من شخصية الكاتب نفسه، ففي ذلك يقول بلينسكي: «رغم أن الكاتب يقدم نفسه على أنه شخص غريب على الإطلاق من بيتشورين، إلا أنه يتعاطف بشدة معه، ويوجد بوجهات نظرهما تجاه الأشياء تطابق مدهش»(4*)

وقد كان ليرمونتوف نفسه على وعي بما يمكن أن تثيره شخصية البطل الرئيسي من شكوك في شخصه، ولذا فهو يحاول أن ينفي عن نفسه هذه العلاقة بما كتبه في مقدمة الجزء الثاني للرواية، وهو الجزء الخاص باعترافات البطل: «لقد عرفت من فترة ليست ببعيدة أن بيتشورين قد مات وهو في طريق عودته من إيران، وأسعدني بشدة هذا الخبر، قد سمح لي بحق طبع هذه المذكرات، وسمحت لنفسي أن أضع اسمي فوق مؤلّف غريب»(5*)

3- الشخصيات الأساسية:

سوف نتناول بالتحليل أهم شخصيتين بالرواية، وهما بيتشورين ومكسيم مكسيموفيتش.

لقد اجتذب بيتشورين اهتمام ليرمونتوف لا لكونه ممثلا للجيل الذي كان يحمل بين طياته آثار النكسة والهزيمة فحسب، بل أيضا باعتباره نموذجا لعينة كبيرة من شباب النبلاء بكل ما تنطوي عليه نفسياتهم من سلبيات وإيجابيات، فقد كان ينعكس على مشاعر هؤلاء الشباب تناقض حاد بين المثل العليا والأفكار والمعتقدات من جهة والواقع المحيط بهم من جهة أخرى، وما يتصل بهذا الواقع من نمط حياة وسلوك.

من هو بيتشورين؟ إنه واحد من النبلاء، يبدو شخصا ذا إمكانات عقلية كبيرة وتفكير عميق ونظرة ثاقبة في الحياة والكون، وهو على درجة عالية من الثقافة والتعليم، وبيتشورين على قدر كبير من الحساسية التي تمكنه من الغوص في نفوس من حوله وفهم طبائعهم، وهو إلى جانب ذلك يمتلك روحا غنية تمكنه من الإحساس بالطبيعة ومن حب الفن، علاوة على ذلك فبيتشورين موهوب بقلب حار وإحساس قوي.

ولكن ما هو مغزى حياة هذا الإنسان ذي الإمكانيات العقلية والروحية؟ إن بيتشورين يبدو في الرواية كانسان متسكع هائم على وجهه بلا هدف، بلا إيمان في شيء وينفق وقته هباء بلا فائدة تذكر له أو للآخرين. علاوة على ذلك فبيتشورين أحيانا يبرز كقوة ضريرة تجلب الشقاء والتعاسة لكل من يحبه، فهولا يقوى على الحب والولع لمدة طويلة، كما أنه مستعد أن يدوس على أي شيء أو أي أحد يعترض طريقه إلى تحقيق نزواته ورغباته.

هذا وجه واحد لبيتشورين، أما الوجه الآخر له فيمثل إنسانا على قدر كبير من الجرأة والمثابرة والقدرة على الخوض في حياة المغامرات والمخاطر، فبيتشورين في «ثامان» يغرم بحياة قطاع الطرق ويقرر الخوض فيها، وهو مع «بيلا» يقوم بمغامرة اختطاف بيلا واستمالتها، وهو إلى جانب ذلك قادر على التأمل والتفكير والتروي ومراجعة كل ما يقدم عليه، وهو يتألم لما يجلبه من أذى للمحيطين به فهو ذو وجهين مختلفين: وجه خير ووجه شرير، أو كما يقول هو عن نفسه «يوجد به شخصان»، وفي هذه الازدواجية تكمن المأساة.

فبيتشورين بما أوتي من عقل وتفكير كان على وعي كامل بإمكانياته وبالظروف المحيطة به وبعلاقاته بالآخرين، كما كان يشعر بفقدانه لفرصة تكريس قواه وإمكانياته لهدف كبير يدفع به إلى الأمام، ولذا فهو يعيش غريبا، غريبا عن نفسه وعن الآخرين، فمكسيم مكسيموفيتش مثلا الذي عاش معه فترة طويلة في القلعة التي اختطفت بها بيلا، والذي يكاد يكون اكثر شخصية خبرت بيتشورين كان يرى فيه «إنسانا ذا غرابات كبيرة». إن بيتشورين غير راض عن نفسه وعن الآخرين، وعن البيئة، ولذا فهو يحاول الاحتجاج بطريقته، ومواجهة الظروف بإرادته الحرة و يسعى إلى إخضاعها، واحتجاج بيتشورين يتخذ طابعا فوضويا ينطوي على أنانية وفردية، وعلاقة بيتشورين بالآخرين يطبعها الشك والانحطاط والملل والجفاء، فهو أناني ومنحط في حبه لبيلا وميري وفيرا. تسبب في مصرع بيلا، وفي تحطيم قلب ميري وفي زلزلة الكيان الأسري لفيرا. وهو جاف في صداقته لمكسيم مكسيموفيتش، وكان بيتشورين على وعي بعلاقته بالآخرين، فقد كان ينظر إلى معاناة وسعادة الآخرين «فقط من خلال نفسه».

أما فيما يتعلق بعلاقة بيتشورين بمجتمعه العلوي فقد كان يمقت هذا المجتمع، إلا أنه لم يكن يملك إزاءه سوى التأمل والنقد، أما مغامراته فقد كانت في جوهرها تنفيسا وتعويضا لحالة «اللانشاط» التي كانت تفرضها ظروف حياة هذه الطبقة، والتي كان عليه أن يسايرها، ولأنه لم يكن يملك عمل شيء مغاير، فلم يكن هناك ما يدفعه للنشاط الجاد، لذا لم يتبق أمامه سوى النشاط الخاوي مثله مثل أقرانه من الشباب النبلاء من جيله الذين لم يكونوا يضعون أمام أنفسهم أهدافا اجتماعية أو سياسية محددة، وافتقدوا القيادة التي تستطيع أن توجه نشاطهم إلى الطريق الصحيح.

وعليه فان بيتشورين رغم كل سلبياته يظل «بطلا للعصر»، هكذا كان بطل العصر في الثلاثينات من القرن الماضي في الواقع الروسي، هكذا كان يراه الكاتب. إن ليرمونتوف يكتب في مقدمة روايته يقول: «ربما تعتري بعض القراء الرغبة في معرفة رأيي تجاه شخصية بيتشورين إن إجابتي هي عنوان هذا الكتاب»(*6)

وحقيقة فبيتشورين بسلبياته وإيجابياته، بطريق حياته وبمصيره هو تمثيل صادق لذلك الجيل الذي يعاني الضياع، ورغم أخطاء بيتشورين التي

بدرت منه، فانه مع ذلك مثير للتعاطف تجاه مصيره وحياته الضائعة. فإنسان كبيتشورين-يملك إمكانيات عقلية وروحية-كان يمكن أن يكون قادرا على العطاء والتضحية في ظل ظروف طيبة. والكاتب نفسه لا يخفي تعاطفه أيضا مع بيتشورين، خاصة وأن ما بدا من مغامرات للبطل كان يمثل بالنسبة لليرمونتوف شكلا من أشكال البحث عن الحرية المفقودة في الواقع، ومن ثم فان بيتشورين من جهة أخرى قد يبدو تجسيدا لأحلام الكاتب في إنسان حر ذي إرادة وكبرياء. وقد كان التفكير في حرية الفرد وإرادته يكتسب في تلك الفترة التاريخية أهمية خاصة، فشاعر الوحدة والهزيمة السائدة آنذاك كانت باعثا للتفكير في الذات وحريتها ومكانتها بالمجتمع، لا سيما أن الحرية العامة قد بدت بعد الهزيمة بعيدة المنال.

إن حياة بيتشورين التي تبرز في الرواية كتجسيد لحياة «الإنسان الزائد» هي تأكيد وتصوير لمرض ذلك العصر. وصورة بيتشورين ليست بجديدة في إنتاج ليرمونتوف، فقد رسم ليرمونتوف أنماطا شبيهة ببيتشورين في أشعاره العاطفية المبكرة، وفي أعماله الدرامية، فبطله أربينين في دراما «الإنسان الغريب» (1831)يفقد الثقة في كل شيء، في الناس، وفي إمكانية الخير، وهو لذلك يحتج بطريقته إذ يخرج عن كل شيء، وبطل دراما «الحفلة التنكرية» (1836) يبرز أيضا كإنسان «غريب» بالنسبة لمن حوله من بيئته، وهو غير راض عن واقعه الأرستقراطي وعن أسلوب حياة طبقته، وهو مع ذلك إنسان ذو موهبة عقلية كبيرة وإرادة ضخمة.

أما الشخصية الثانية في الرواية فهي شخصية مكسيم مكسيموفيتش القوقازي العجوز الطيب.. إن أركان الحرب مكسيم مكسيموفيتش يطالعنا في بداية الرواية في قصة بيلا كراو وكشريك في الأحداث، ومن وصف مكسيم مكسيموفيتش للعلاقة بين بيلا وبيتشورين وللمأساة التي انتهت بها القصة نتبين عدم رضائه عن موقف بيتشورين وإدانته لتصرفاته مع بيلا، كما ينكشف في الوقت نفسه طيبة قلب وحرارة وصفاء نفس مكسيم مكسيموفيتش. إن مكسيم مكسيموفيتش تجسيد للخير والحب الصافي، فهو يحب بيلا كابنته ويتعذب لعذابها، ويحزن على حبها ومصيرها، ومكسيم مكسيموفيتش إنسان مخلص، يعرف للصداقة حقها، ويفرح برؤية الصديق، وليرمونتوف يصف في ألم اللقاء الأخير بين بيتشورين ومكسيم

مكسيموفيتش بعد فترة انقطاع كبيرة، ويحكى عن السعادة الغامرة والحرارة من جانب مكسيم مكسيموفيتش وما قابلها من برود من جانب بيتشورين، كما يدعو الكاتب في هذه المناسبة للقارئ أن يقابل في طريق حياته إنسانا كمكسيم مكسيموفيتش الذي يظهر كشخصية مستقلة أيضا في القصة المسماة باسمه، ويرتبط به وصف حياة ومعيشة شعوب القوقاز.

إن مكسيم مكسيموفيتش إنسان بسيط كادح ومتواضع، يعكس الوجه الحسن لأهالي موطنه القوقاز، وقد كان يعمل ضابطا بأركان الحرب وشارك في الحروب الطويلة التي دارت رحاها في هذه المنطقة وقد صهرته وجلدته هذه الحروب، وتعود بها على تحمل المشاق والمخاطر وربما يكون ذلك وراء هدوء نفسه وترابط جأشه. إلا أن مكسيم مكسيموفيتش وعلى خلاف بيتشورين يتميز بروح الخنوع والاستكانة والتفاني لمرءوسيه، وهو ما كان ينفر منه بيتشورين ذو الإرادة الحرة والكبرياء. كما يبدو مكسيم مكسيموفيتش ضيق الأفق بالمقارنة ببيتشورين، وربما يكون سبب ذلك تلك الحياة الرتيبة بالقلاع، التي لم يكن أمامه بها هدف سوى خدمة هذه القلاع والدفاع عنها.

4- في التكنيك الفني «لبطل العصر»:

تعتبر رواية «بطل العصر» من أكثر الأعمال في الأدب الروسي الكلاسيكي التي أثارت جدلا حول منهجها الفني. فقد أشار بعض النقاد إلى أنها رواية واقعية حقا، وأن «بطل العصر» مؤلف من ذلك النوع من الواقعية الذي يجد فيه الواقع الاجتماعي انعكاسا عميقا من خلال العالم الداخلي للأبطال.[*7]

أما البعض الآخر ففد رأى فيها كلا المذهبين، فالناقد مكسيموف، يشير إلى أن «بطل العصر» تقف على الحد بين الفترة الرومانسية والواقعية في تاريخ الفن الروسي، وهي تجمع بداخلها الملامح المميزة لكلا الفترتين[*8]

ونحن نميل إلى الاعتقاد بالاتجاه الواقعي الذي لم يحل دونه ظهور سمات للرومانسية بنسيج الرواية والتي انعكست بجوانب كثيرة فيها، ونشير إلى بعض منها فيما يلي:

فيما يخص الهيكل العام للرواية فإنها تبدو كما لو كانت مقسمة إلى قسمين، يثير القسم الأول الاستفسار حول حياة البطل، أما الجزء الثاني

فانه كما لو كان يقدم الإجابة على هذا الاستفسار، فمن الناحية الزمنية كان يتعين على كاتبنا أن يصنع الأجزاء الخاصة بالجزء الثاني بدلا من الجزء الأول، إلا أن هذا الشكل الفريد في حد ذاته قد أضفى روح الغرابة والغموض على المؤلف بشكل عام، وبعث شعورا من الترقب والفضول بنفس القارئ.

وجاء بناء الرواية في شكل مقاطع (خمس قصص قصيرة) مقسمة إلى جزأين، وهذا الشكل يذكر بالقصة الشعرية الرومانسية، ولكنه من جهة أخرى قد خدم الهدف الواقعي الذي استهدفه ليرمونتوف، ألا وهو إماطة اللثام عن لغز البطل، فالجزء الأول يلقي استفسارا حوله، أما الجزء الثاني فهو يكشف الغموض المحيط به.

ورغم أن شخصية بيتشورين تتكشف بوضوح بطريقة موضوعية من خلال الأحداث التي ينخرط فيها البطل والشخصيات التي تحيط بها، إلا إن الكاتب قد اهتم اهتماما كبيرا بكشف الأنا الداخلية لبيتشورين من خلال اعترافاته. ولكن رغم الاعتراف الذاتي لبيتشورين، فإن ماضيه يظل مجهولا بالنسبة لنا، وقد ساعد هذا على ظهور روح الغرابة التي كان يسعى ليرمونتوف إلى إضفائها على شخص بطله، وقد لفت الكاتب النظر إلى ذلك في مقدمة الجزء الاعترافي للرواية حين كتب يقول: «لقد أدرجت بهذا الكتاب ما يخص فقط وجود بيتشورين بالقوقاز، وقد تبقى بيده علاوة على ذلك كراسة سميكة يحكى فيها عن حياته كلها ومستظهر إلى محكمة الحياة في وقت قريب، أما الآن فإنني لا أجرؤ أن آخذ على عاتقي هذه المهمة لأسباب عديدة(*9).

وقائل هذه الكلمات هو الراوي الذي يستقل في الرواية عن الكاتب وهو يظهر كرحالة، ويتقابل مع مكسيم مكسيموفبتش وبيتشورين وهو يعطي نفسه الحق في أن يكون ناشرا لمذكرات بيتشورين، وهو يقدم الأبطال ويرسم صورهم، وهو أيضا يسعى إلى إقناع القارئ بوجود البطل الرئيسي الذي يعرفه في الواقع.

هذا وقد استخدم ليرمونتوف في وصف بطله الرئيسي وسائل فنية عديدة، فهو أحيانا يستخدم الوصف الدقيق للشكل الخارجي للبطل محاولا من خلال هذا الوصف أن يلقي الضوء على خبايا نفسه، فهو يصف بيتشورين

بأن عينيه ذواتا بريق بارد يعمي كالفسفور، وأنه ذو نظرة ثاقبة وقاسية، وهذه الصفات تلفت النظر إلى إحدى الصفات الهامة لبيتشورين وهي موهبته العقلية وقدرته على الخوض في نفوس من حوله وتحليلهم.

استخدم ليرمونتوف لكشف الشخصية أسلوب النقد الذاتي وبوجه خاص في تحليل البطل الرئيسي، فبيتشورين يظهر في أماكن كثيرة من الرواية وهو يناجي نفسه، كما لجأ الكاتب أيضا إلى مقابلة الأبطال بعضهم لبعض وقد ساعدت هذه المقابلة على إبراز بعض ملامح الشخصيات، فمثلا عند مقابلة بيتشورين ومكسيم مكسيموفيتش، في آخر لقاء لهما قبل رحيل بيتشورين تبرز أنانية وكبرياء بيتشورين أمام طيبة قلب وحرارة وبساطة مكسيم مكسيموفيتش.

لجأ ليرمونتوف أيضا في كشفه لبطله إلى التصوير التحليلي للبطل فالكاتب أو الراوي يقوم بالتعليق باستمرار على طابع البطل، فهو يحلل شكله الخارجي ومعاناته وتصرفاته، كما أن تركيز ليرمونتوف على كشف أبعاد شخصية البطل الرئيسي بطل العصر لم يحل دون وصف الشخصيات الأخرى التي تتصل بأحداث المؤلف. وبخلاف بيتشورين فان كشف هذه الشخصيات يتم في الغالب خلال تصرفات وعلاقات هذه الشخصيات ببعضها.

وتحتل مناظر وصف الطبيعة مكانة بارزة في رواية «بطل العصر» والكاتب تارة يستخدمها لوصف المكان الذي تجرى فيه الأحداث، وتارة أخرى كوسيلة مساعدة في كشف مشاعر وخلجات أبطاله، من ذلك منظر الطبيعة الذي استخدمه ليرمونتوف في اللقطة التي أورد فيها رفض بيتشورين الارتباط بالأميرة ميري التي أحبته وذلك لعدم رغبته في التعقيد وفقدان حريته، فالبطل الذي يناجي نفسه متسائلا عن سبب تركه لميري وعدم إقدامه على الزواج منها يود على نفسه قائلا: «إنني بحار ولد وشب على سطح شاطئ القرصنة، والتحمت روحه بالعواصف والمعارك، ثم ألقي به إلى الشاطئ وهو يمل ويرزح. ومهما صفت له الشمس الساطعة، فهو يهيم طوال اليوم بالرمال التي توجد على الشاطئ، وهو ينصت إلى هدير الموجات الراكضة ذات الشكل الواحد باحثا عما إذا كان يلوح هنالك على الخط الباهت ذلك الشراع الذي يبحث عنه»[10*]. إن هذا المنظر الطبيعي الذي يصف علاقة

بيتشورين بالقرى المتمردة للطبيعة يساعد على فهم طبيعته المتمردة الهائمة.

وقد استخدم ليرمونتوف في كتابته لروايته أسلوبا يتسم بالبساطة، حاول أن يقترب به من اللغة اليومية المستخدمة في الحياة، كما حاول من خلال لغة التعبير أن يعطي دلالة عن الوضعية الاجتماعية لشخصياته وعن ثقافتها، فمكسيم مكسيموفيتش القوقازي بسيط النشأة والثقافة يبدو حديثه غير منمق تظهر به بعض العبارات الفظة، أما بيتشورين فلغته تعبر عن ثقافة عالية وتعليم رفيع وتغلب على أحاديثه الديناميكية فهو يستخدم الجمل القصيرة التي تتجاوب مع طابعه المتوهج.

الحواشي

(*) عاش ليرمونتوف في الفترة من 1814- 1841.

(*1) بلينسكي، المؤلفات الكاملة، الجزء 4، ص 521.

(*2) تاريخ الأدب الروسي، موسكو، 1976، ص 620.

(*3) ليرمونتوف، المؤلفات المختارة، موسكو، 1977، ص 437.

(*4) بلينسكي، المؤلفات الكاملة، الجزء 17، ص 262.

(*5) المؤلفات المختارة لليرمونتوف، موسكو 1977، ص 475.

(*6) المؤلفات المختارة لليرمونتوف، موسكو، سنة 1977، ص 476.

(*7) تطور الواقعيين بالأدب الروسي، موسكو، 1972، ص 214.

(*8) ن. ماكسيموف «شعر ليرمونتوف»، لينتجراد، سنة 1959، ص 98.

(*9) ليرمونتوف «المؤلفات المختارة»، موسكو، سنة 1977، ص 476.

(*10) ليرمونتوف «المؤلفات المختارة»، موسكو، 1977، ص 549.

5 جوجول و الأرواح الميتة

لقد زلزلت «الأرواح الميتة» روسيا كلها

جيرتس

١ - مقدمة:

تطابق وقت ظهور رواية «الأرواح الميتة» لجوجول مع فترة تقدم الرواية الروسية الواقعية في الأربعينات لتشغل مرتبة الصدارة بين الأنواع الأدبية الأخرى.

ونيكولاي جوجول هو أحد أئمة الاتجاه الواقعي في الأدب الروسي الذين أسهموا إسهاما كبيرا في إرساء وتطوير المذهب الواقعي بالأدب الكلاسيكي، وإنجازات جوجول في القصة والمسرحية والرواية الواقعية تعد ذخيرة كبرى لها قيمتها التاريخية والقيمة العظيمة، إلى جانب ذلك فقد كان لنشاط جوجول «بالمدرسة الطبيعية»-رائدة الاتجاه الواقعي والتي تدعمت في الأربعينات من القرن الماضي- شأن كبير في الدعاية لنشر الفن الواقعي وتأكيده. والقارئ العربي يعرف جيداً جوجول، فقد قرأ له قصته التاريخية الطويلة «تاراس بوليا» التي تتناول وصف الأحداث التاريخية للحركة التحريرية الشعبية التي قادها شعب أوكرانيا بقيادة القائد الباسل تاراس بوليا ضد الغزاة المعتدين. ولعل قارئنا

قد تعرف أيضا على قصة جوجول الشهيرة «المعطف»، التي أدهشت الجميع بروحها الإنسانية العالية وتعاطفها الشديد مع شقاء الإنسان الكادح البسيط ومحنته.

كما تعرف جمهورنا على مسرحية جوجول المعروفة «المفتش العام» التي قدمها المسرح المصري لسنوات متتالية ونالت نجاحاً كبيرا. وإلى جانب هذه المؤلفات كتب جوجول العديد من القصص التي اشتهرت بطابعها الهجائي الساخر، وربما يكون جوجول هو أكثر أدباء روسيا الذين استطاعوا «أن يضحكوا من خلال الدموع».

كما اشتهرت مؤلفات جوجول بروحها القومية الأصيلة التي ترتبط بالواقع والتاريخ القومي، وربما كان ذلك هو السبب في اهتمامه بالموضوعات التاريخية وبالمشاكل المعاصرة ونقده العنيف لمبادئ نظام الأقنان العبودي والجهاز الإداري البيروقراطي.

ومن أجل الفهم الحقيقي لإنتاج جوجول فإنه يجدر بنا الرجوع إلى البيئة والواقع المحيطين به، واللذين ارتبط إنتاجه بها ارتباطا شديدا.

وباستعراض حياة جوجول في أن سنوات طفولته قد تطابقت مع العصر البطولي للحرب الروسية النابليونية سنة 1812. أما سنوات شبابه فقد لازمت وقت التحضير الثوري للحركة الديسمبرية، أما بروز جوجول على الساحة الأدبية فقد جاء في الفترة التي أطلق عليها اسم «الرجعية»، وهي الفترة المتأزمة من الثلاثينات والأربعينات من القرن الماضي التي سادت إثر هزيمة الديسمبريين وما أعقب ذلك من اضطهاد وتعقب للقوى التحريرية للشعب، وازدياد تمرد الفلاحين الذي ظهر في انتفاضات مناهضة لتعسف حكومة نيكولاي، ولذا فإنه لم يكن من قبيل الصدفة أن جاءت رواية جوجول الشهيرة «الأرواح الميتة» منصبة على تصوير وتسجيل واقع روسيا الإقطاعي والاقناني، وإلقاء الضوء على جو العلاقات السائدة بينهم.

لقد اهتمت الرواية بالدرجة الأولى بعكس التناقض والعداء المسيطرين على واقع العلاقات الاجتماعية آنذاك، وصورت كيف أن الروح الإنسانية لدى أبطال الرواية من الإقطاعيين قد ماتت لدرجة جعلتهم يتدنون في علاقاتهم بتابعيهم من الفلاحين إلى حد الاتجار بأرواحهم الميتة، كما لو كان قد قدر على هؤلاء الناس أن يتجر بآدميتهم حتى وهم أموات، وقصة

شراء البطل الرئيسي «تشيشكوف» للأرواح الميتة للفلاحين، والتي يدور حولها مضمون الرواية لم تكن بقصة من خيال الكاتب، فقد كان هناك بالفعل العديد من القصص الواقعية المشابهة التي حدثت بالفعل والتي ألمح إليها بحذر في صحافة تلك الفترة، والتي كان جوجول على معرفة جيدة بها.

وتتألف رواية «الأرواح الميتة» من جزأين، يصور الجزء الأول قصة ميرات تشيشكوف البطل الرئيسي ومقابلاته للإقطاعيين بهدف شراء الأرواح الميتة للفلاحين الذين في حوزتهم، وذلك لكي يقوم بعد شرائها بتسجيلها بعقد تمليك كما لو كانوا أحياء، وبناء عليه يستطيع أن يحصل على قرض من مجلس الوصاية مقابل رهن هذه الأرواح، ويستطيع بذلك أن يصبح مليونيرا.

ومن خلال مقابلات تشيشكوف لخمسة أنماط للإقطاعيين يعري جوجول بشدة الوجه الحقيقي لهؤلاء الناس الذين تجردوا من كل ما هو إنساني حق، والذين يظهر عالمهم كعالم غريب، يسوده الخداع والنفاق والفقر الروحي. ورغم أن الشخصيات الإقطاعية بالرواية تظهر باستقلالية عن بعضها إلا أنها تلتقي جميعا في تجسيدها للجشع في أبشع صوره، واللاإنسانية في منتهاها.

وبعد أن يتم إتمام الصفقات المزمعة من جانب البطل الرئيسي تشيشكوف لشراء الأرواح الميتة، تأتي المرحلة الثانية اللازمة لإتمام الصفقات وهي تسجيلها ورهنها. وهنا يصطدم البطل بالعالم الثاني الذي يحاول جوجول كشفه أيضا بالرواية، ألا وهو عالم الموظفين والجهاز الإداري البيروقراطي، والذي تتكشف أبعاده في الجزء الثاني من الرواية.

إن عالم الموظفين بالرواية يبرز بكل أبعاده وشتى جوانبه، فالموظفون موجودون لخدمة الطبقة الإقطاعية فقط، وهذا العالم مثله كمثل عالم الإقطاع والاقنان ينقسم من داخله إلى قطاعين متعارضين وغير مرتبطين: الموظفون الصغار من جهة، والموظفون الكبار من جهة أخرى. والعلاقة السائدة بينهم يحكمها الزيف والتعسف والفساد.

أما صورة المدينة التي تبرز في الرواية كخلفية لحياة الموظفين فإنها تبرز بجانبها الاستبدادي القائم على تسلط المحافظ، ممثل السلطة

القيصرية بالمدينة. إن الخواء والتفاهة يغمران مجتمع المدينة الراكد الذي يظهر مشلول النشاط و يطبعه التراخي والكسل والدعة، والموظفون الإداريون الكبار لا يشعرون بأي واجب مدني واجتماعي، فالوظيفة الحكومية الكبيرة بالنسبة لهم هي مجرد مصدر للدخل والعيش الرغد والسلطة. والتعاون والاتصال الوطيد واضحان بين هذه الفئة والإقطاع. وتسيطر روح الاستغلال للشعب والزيف والنفاق على عقلية الموظفين الكبار شأنهم شأن الإقطاعيين.

لقد صور جوجول في وضوح أكثر النفاق والزيف السائدين في المدينة في الجزء الثاني من الرواية والذي يحكي عن النجاح الكبير لتشيشكوف البطل الرئيسي بعد وصوله إلى المدينة كمليونير، وما تلا ذلك من إشاعات وأقاويل أدت إلى كشف خداع وحيل تشيشكوف وزيف الصفقة التي أتمها، ثم ما ترتب على ذلك من هروب لتشيشكوف. كما أوضح جوجول جوهر الحياة داخل المدينة من خلال وصف موقف المدينة تجاه تشيشكوف قبل وبعد انفضاح فعلته. فتشيشكوف بعد قدومه إلى المدينة كمليونير يبدو محترما بملايينه ومحاطا بالتقدير والعناية ممن حوله، أما بعد اكتشاف حقيقة أمره فان المجتمع ينصرف عنه.

وعلاوة على تصوير المدينة وما حدث بها بعد عودة تشيشكوف إليها يتناول الجزء الثاني من الرواية وصف بعض انتفاضات الفلاحين وبالذات انتفاضة لأحد الضباط و يدعى كوبيكن والذي صار رئيسا لبعض قطاع الطرق، ومن خلال وصف الانتفاضة بث جوجول الشعور بأن الظلم والاضطهاد يولدان التمرد والثورة.

ويظهر شيء من التغيير في تصوير جوجول للشخصيات بالجزء الثاني، فإلى جانب تناول وصف سلبيات الأبطال، حاول جوجول في ذات الوقت أن يضفي عليهم بعض الصفات الإيجابية، أما البطل الرئيسي تشيشكوف فيبدو بالجزء الثاني من الرواية كما لو كان يعيش عملية تغيير روحي بعد انكشاف أمره، وبعد الكارثة التي ألمت به.

ولقد تمكن جوجول في «الأرواح الميتة» من إعطاء صورة شاملة لروسيا التي يسودها الاستبداد والظلم والبيروقراطية، وهي صورة لروسيا «من جانب واحد» وهي الفكرة التي كانت تراود الكاتب وقت كتابته «للأرواح الميتة» والتي صرح بها لبوشكين. وكما هو معروف فإن بوشكين هو الذي

أوحى إلى جوجول بموضوع الرواية، ألا وهو تناول وصف صفقات شراء الأرواح الميتة، إلا أن جوجول استطاع أن يرسم من خلال هذه الفكرة صورة عريضة لطباع روسيا الإقطاعية المقنّنة والمكبلة بأغلال قانون الرق العبودي، فمن خلال جولات تشيشكوف لإتمام الصفقات انبسطت أمام القارئ صورة للواقع بكل حدوده وكل قطاعاته. كما برزت صور ممثلي الشعب بين صفحات الرواية، فكما يقول بحق الناقد خرابتشنكو فإن موضوع الشعب «بالأرواح الميتة» «هو ذلك التيار الداخلي للرواية الملحمة، وذلك المعنى الباطني الفني العميق، والذي بدونه لا تقوم الرواية كمؤلف كامل»[*1].

ورغم أن صور الفلاحين في الجزء الأول من الرواية لا تؤدي دورا كبيرا في تشكيل المضمون إلا أن وجودهم قد لعب دورا كبيرا في إبراز الهوة بين عالمهم وعالم الإقطاع. إن عالمي الإقطاع والفلاحين اللذين يبدوان في الرواية منفصلين تماما ومتعاديين هما في ذات الوقت مرتبطان برباط لا إنساني في جوهره، ألا وهو شرعية الاتجار بالفلاحين والذي يأخذ شكلا قانونيا في ظل قانون الرق بروسيا، ومجلس الوصايا هو الذي يملك سلطة وضع أسعار الاقنان وإعطاء الأموال مقابل رهنها. إن الفلاح في ظل قانون الرق يمتلك كسلعة تباع وتشترى وترهن، وكل ذلك بموجب القانون.

إن موضوع الشعب يتجلى بكل بنيان «الأرواح الميتة»، ومن خلال علاقة الإقطاعيين بالشعب أعطى جوجول الكثير من صفات الإقطاع وملامحه، فمع كل صورة من صور الإقطاع التي يوردها الكاتب بالرواية، تبرز علاقتها بالأقنان الفلاحين، وتتكشف الصور الإقطاعية من خلال ذلك في شكل أوضح.

إن الشعب يبرز في أحاديث تشيشكوف وكوربوتشكا وسويكتفنين وكل الإقطاعيين الذين يتقابل معهم الكاتب، وهو يبرز أيضا من خلال تصوير علاقة الموظفين بمن لا يملكون أي مميزات في الحياة، وهو يبرز كذلك في التأملات العاطفية للكاتب وسطوره المضطربة عن روسيا ومستقبلها. ورغم حب الكاتب للفلاحين وتعاطفه معهم إلا أنه لم يسع إلى تزيين صورهم أو تزييفها. فقد بدا في الرواية التأثير الضار لأغلا ل قانون الرق على القوى الإبداعية للشعب، والتي خلقت به الخنوع والضعف، وقد تكشف ذلك في صور العم ميتيا وسيلفان وبتروشكا تابع تشيشكوف، فهم يجسدون صورا

لنفوس مظلومة وجهلاء شوهتهم الحياة وأفسدتهم، كما أفقدتهم الشعور بالعزة والكرامة.

و يصوّر الفلاحون في الرواية بالدرجة الأولى من زاوية جانبهم النفسي والأخلاقي. أما نمط حياتهم ومعيشتهم فهولا يعطى بشكل مفصل. وصورتهم تلتحم في الرواية مع صورة الوطن الأم الذي تبعث حالته شجرن الكاتب وأحزانه: «روسيا .. روسيا إنني.. أراك فقيرة، مبعثرة، والصورة بك غير مريحة» (2*).

2- شخصيات الرواية وأحداثها:

تبدأ «الأرواح الميتة» بوصف البطل الرئيسي تشيشكوف الذي يصل إلى المدينة للبدء في تنفيذ صفقة الأرواح الميتة المزمعة. ولكن من هو تشيشكوف؟ إن جوجول لا يقص في البداية شيئا عن ماضي بطله، ونحن نتعرف عليه لأول مرة وهو في طريقه لإتمامه الصفقات. وهاهو ذا تشيشكوف يذهب لمقابلة الإقطاعي مانيلوف، أول من سيحاول الاتفاق معه بخصوص موضوع شراء الأرواح الميتة، ومقابلة تشيشكوف ومانيلوف تلعب جزءا هاما في تشكيل البناء المضموني للمؤلف.

إن مانيلوف للوهلة الأولى يترك انطباعا بطيب المعاملة والوداعة والكرم، فكما يقول جوجول، «عند اللحظة الأولى للحديث معه لا تستطيع إلا أن تقول: أي إنسان وديع وطيب هو».. إلا أن هذا الانطباع سرعان ما يتبدل فمانيلوف على ما يبدو شخصية صعبة ومتضاربة، فبعد الحكم عليه بالطيبة في الدقيقة الأولى، فانه «لن تقول شيئا باللحظة التالية، أما في الثالثة فتقول: الشيطان يعرف من هذا» وتبتعد بعيدا، وإذا لم تبتعد فستشعر «بملل مميت»(3*). إن مانيلوف يحاول أن يبدو دائما حسن المعاملة والذوق والكياسة، وهو يسعى إلى أن يحتفظ بهذه الصورة دائما، فقد كان يدعي دور المثقف المحب للعلم والقراءة، ورغم ذلك فقد كان كما يصفه الكاتب يرقد بمكتبته كتاب ما مطوي على الصفحة الرابعة عشرة والتي كان يقرأ فيها باستمرار منذ سنتين. وجوجول يعرف القارئ بالحياة الخاصة لمانيلوف، فهو يبدو حسن العشرة مع أسرته، يوليها باستمرار رعايته وعطفه، وهو عموما يظهر عاطفيا ومجاملا بشدة، فرغم مرور ما يقرب من ثماني

سنوات على حياته الزوجية فإنه مازال ذلك الزوج المهذب المهتم والعطوف على زوجته. ومانيلوف الإقطاعي العاطفي يتمتع بخيال جامح يعوقه عن النشاط والعمل، وهو كسول وحياته ووجوده يفتقران إلى النشاط والعمل المفيدين، مما يزيد من اكتسابه للخواء الروحي والسطحية في التفكير، فالسطحية هي سمة مميزة لشخصية مانيلوف وهي تظهر بوضوح في أحكامه على الناس، فهو يبالغ في المجاملة في الحديث وإبداء رأيه في الآخرين، فهو مثلا في حديثه مع تشيشكوف عن الموظفين بالمدينة نجده يصفهم جميعا «كأروع أناس».

ومانيلوف هو الوحيد بين الشخصيات الممثلة للطبقة الإقطاعية الذي يتذكر القانون ويفكر شكليا في مصلحة بلده، إلا أن تفكيره هذا يتخذ طابعا آخر، ويظهر هذا بوضوح عندما عرض تشيشكوف على مانيلوف شراء الأرواح الميتة للفلاحين الذين بحوزته. في البداية أثار العرض حيرة وعدم تصديق مانيلوف، مما جعله يقول لتشيشكوف متسائلا ربما تفضلت بالكلام هكذا من باب جمال المقطع؟[4*] وبعد أن أكد تشيشكوف جدية طلبه، بات السؤال المؤرق عن «تطابق هذه التجارة مع القوانين المدنية في روسيا» وحين اعد له تشيشكوف أن هذه الصفقة لا تتمشى مع القوانين فحسب ولكنها أيضا ستعطي خزينة الدولة ضرائب قانونية مقابل ذلك، وافق مانيلوف للتو، ثم عانقه بعد ذلك مودعا، وأطلق من بعد ذلك العنان لتأملاته وتصوراته الحمقاء وأحلامه ومشاريعه الخيالية، فكما يقول الكاتب: «انتقلت أفكاره بدون ملاحظة إلى مواد أخرى، وفي النهاية ذهبت، يعلم الله إلى أين؟ فقد كان يفكر في خير حياة الصداقة، وفي أنه كان من الأفضل أن يعيش مع صديقه على شاطئ نهر ما، ثم يبني بعد ذلك سدا على النهر، ثم منزلا ضخما من بعد ذلك»[5*].

بعد أن فرغ تشيشكوف من مقابلة مانيلوف انتقل إلى مقابلة الإقطاعية كوربوتشكا. إن كوربوتشكا منذ أول وهلة تلفت النظر إلى بخلها الشديد، فهي في بداية لقائها مع تشيشكوف تبدي تخوفا من أن يكون في قدوم تشيشكوف لزيارتها ليلا مدعاة لضرورة إطعامه، وتعجل بالاعتذار له عن ذلك متعللة بأن خادمة المنزل الليلية يتعذر عليها إعداد الطعام. ورغم الثراء الكبير فان كوربوتشكا لا تبدو من مظهرها على هذا الثراء. وهي

على خلاف مانيلوف الذي يحاول أن يظهر بشخصيته المثقف الرفيع والشخصية ذات المكانة، فان كوربوتشكا بسيطة المظهر والحديث. إن كوربوتشكا تعيش سجينة فكرة واحدة، تحرك كل كيانها وتقود كل خطاها، ألا وهي فكرة توطيد وتدعيم نفسها ماديا، وهي لا تدخر في سبيل ذلك أي جهد، وهي هنا على خلاف مانيلوف الكسول. والكاتب يلفت الأنظار إلى طابع كوربوتشكا الدءوب المقبل على العمل، فهو يصف انشغالها في وقت زيارة تشيشكوف لها بما يلي:

«لقد أخذت كوربوتشكا تراجع كل شيء كان موجودا بالفناء، فحملقت بحاملة المفاتيح وهي تحمل من حجرة الخزين إناء العسل الخشبي، وإلى الفلاح الذي ظهر في الفناء، وشيئا فشيئا انتقلت كلها إلى حياة المزرعة»[*6]

ولذا فان عرض تشيشكوف لكوربوتشكا شراء الأرواح المقننة لدعمها قد أثار مشاعر مختلفة عندها، فكوربوتشكا بطابعها الدءوب على الكسب والاستفادة من كل شيء قد وجدت في عرض تشيشكوف تحقيقا للسياسة العامة التي وضعتها في حياتها نصب عينيها، وفي الوقت نفسه فإن طلب تشيشكوف شراء الأرواح الميتة مقابل ثمن بخس أثار مخاوفها من أن يكون تشيشكوف يحاول خداعها، لا سيما أنها لا تعرف «السعر المتداول» لشراء الأرواح، فهي لم تبع من قبل الأرواح الميتة، علاوة على ذلك فكوربوتشكا المتبلدة الأفكار تصورت في البداية أن تشيشكوف بشرائه للأرواح الميتة سوف يقوم بحفر الأرض واستخراج جثث الفلاحين. وفي النهاية تغلبت كوربوتشكا على مخاوفها، وقبلت بيع الأرواح الميتة لتشيشكوف، إذ فطن تشيشكوف إلى أهمية إغرائها بمكانته الحكومية التي تمكنه من تقديم التسهيلات والخدمات لها، وقد ساعد ذلك على قبولها الصفقة، وقد تصورت بطابعها الانتفاعي الانتهازي فائدة كبيرة من وراء ذلك.

بعد أن يترك تشيشكوف كوربوتشكا يتقابل مع نود زيف، إن اكثر ما يلفت النظر إلى نودزيف هو نشاطه الشديد، وهو كما يصفه جوجول من أولئك القوم المتحركين ذوي الوجوه المنتفخة، القادرين على التعرف السريع بالناس والتعود عليهم بسهولة أكثر يبرز نودزيف كشخص متقلب الأهواء، سريع الولع بمختلف الأعمال التي سرعان ما ينفض عنها، ومن ثم فان ما يبدو عليه من طاقة ونشاط لا يتناسب والنتائج المجنية، فقد كان يفتقر إلى

الرشد والتخطيط في تحركاته. كما أن نودزيف ليس بالشخص العائلي الذي يولي عائلته الرعاية والاهتمام الواجبين، فهو دائما يترك أبناءه بلا رعاية، وهو غارق في المسرات واللهو، وهو من محبي الولائم ومرائد القمار التي كان يجيد بها الخداع، والتي أوتي موهبة اشتمام أماكنها من بعد.

ونودزيف بتكالبه على اللهو والولائم كان رغم وضعه كإقطاعي لا يبدو سيدا محترم المظهر والشخصية، وهو لذلك يكثر من التباهي والاستعراض اللذين كان يحاول أن يعوض بهما عن مظهره غير المحترم. وهو إلى جانب ذلك كان شغوفا بالكذب واختلاق الأقاصيص بدرجة كانت تمكنه من اختراع شتى التفاصيل وإلصاقها بالأقاصيص بحيث تبدو حقيقية. ونودزيف على ما يبدو يفتقد المبدئية ويتسم بالتضارب في آرائه عن الناس، فهو يستطيع أن يقول عن شخص معين إنه صديق، وبعد لحظة يقول إنه عدو نذل، ويظهر هذا بوضوح في علاقته بتشيشكوف فهو تارة ودود معه ومهتم به، وتارة أخرى عدواني فظ و يلقبه بالخادع. كما يظهر التناقض والتضارب بشخص نودزيف بوضوح في علاقاته بالمحيطين به، ففي نفس الوقت الذي يهمل فيه عائلته، كان يولي اهتماما كبيرا بكلابه التي كان يوليها عناية واحتراما غير عاديين، و يرتبط بها بشدة و يعيش بينها كالأب بين عائلته. فولع نودزيف باقتناء الحيوانات يفوق قدرته على القيام بواجباته الأسرية، فرغباته الخاصة وهواياته فوق كل شيء.

أما علاقته بالفلاحين فقد كانت بالطبع اكثر من سيئة، وعندما عرض تشيشكوف شراء الأرواح الميتة للفلاحين، أصر نودزيف على معرفة السبب وراء ذلك، لكي يبيح لنفسه حق المتاجرة عند الضرورة. ثم قرر نودزيف اغتنام الفرصة بإغراء تشيشكوف باللعب معه بالورق آملا في خداعه. وانتهى الأمر بينهما بالعراك، و بأن أطلق تشيشكوف ساقيه راكضا.

ارتحل تشيشكوف بعد ذلك لمقابلة الإقطاعي سوباكيفيتش. إن جوجول منذ البداية يحاول أن يلفت النظر إلى الجانب «الحيواني» بطابع سوباكيفيتش الذي يظهر حتى في مظهره فهو يقول بأنه «شديد الشبه بدب متوسط الحجم». إن سوباكيفيتش يهمه في الحياة بالدرجة الأولى إشباع معدته فنهمه وشراهته فوق الوصف، والطعام بالنسبة له هو منتهى السعادة، ومن ثم بدت أي حاجات أو متطلبات روحية غير ضرورية بالنسبة لسوباكيفيتش،

فهو يرى التعليم عبثا، فقد كان يقول عنه «يتحدثون، التعليم.. التعليم، وهذا التعليم.. تفو».

وفي شخص سوباكيفيتش تتجسد معا عقلية الإقطاعي والتاجر، وهاتان العقليتان تعملان معا في دأب من أجل مزيد من الاغتناء والكسب، وهو لذلك تعدم كي لا يخسر: ألا يثق بأحد، وألا يصدق أحداً، وأن يشك دائما فيمن يقابله، فهو يرى في الجميع غشاشين ومخادعين، يقول لتشيشكوف عن المحافظ «إنه أول قطاع طريق في العالم، أما المدير فهو في رأيه غشاش يخون، ويخادع، وبعد ذلك يتغدى معك، أنا أعرفهم كلهم، وإنهم كلهم مخادعون، كل المدينة هناك بهذا الشكل»[*7] ولذا فليس غريبا أن يعيش سوباكيفيتش سجيناً بقلعة أقامها ليحمي نفسه من «خداع» أو استغلال الآخرين.

لقد بات جليا بالنسبة لتشيشكوف أن التفاوض بشأن شراء الأرواح يعد أمرا يسيرا مع سوباكيفيتش التاجر، فما إن بدأ تشيشكوف الحديث معه عن شراء أرواح الفلاحين حتى وافقه سوباكيفيتش للتو على بيع الروح الواحدة مقابل مائة روبل. وحينئذ أظهر تشيشكوف دهشته للسعر الذي حدده، وأخذ يساومه على الثمن.

وقد تكشفت في هذه اللحظة مهارة سوباكيفيتش رجل الأعمال الذي يحاول أن يبرز محاسن بضاعته للحصول على اكبر مكسب ممكن، ففجأة تحول الفلاحون المنبوذون وهم أحياء إلى قوم ذوي قدرات ومواهب وهم أموات، فقد أخذ سوباكيفيتش يمدح بسخاء الفلاحين الأموات، فهو مثلا كان يمتدح الفلاح الميت بروبكا قائلا «بروبكا شيبان النجار؟ فإنني أراهن برأسي إذا وجدت مثل هذا الفلاح. فأي قوة كان، فالله يعلم بماذا كان يكافأ لو أنه كان قد خدم في الحرس، لقد كان طوله يتعدى ثلاث أرشينات بأربع سنتمترات ونصف»[*8]. ومن جهة أخرى فان سوباكيفيتش في حديثه مع تشيشكوف يظهر كإقطاعي حريص وواع تجاه أرضه وأملاكه، فهو يظهر معرفة فائقة بكل صغيرة وكبيرة فما يخص فلاحيه الأقنان، ويستطيع أن يحكي بالتفاصيل عن أي منهم.

ينتقل تشيشكوف بعد ذلك لمقابلة بلوشكين آخر من يقابلهم من الإقطاعيين. إن بلوشكين هو أغناهم جميعاً، فهو يمتلك ألفا أو أكثر من

الأرواح الميتة «إلا أنه رغم غناء بلوشكين الفاحش، فقد كان بخيلا بدرجة كبيرة، وحريصا يهوى التملك والاقتناء، فهو يحب اقتناء أي شيء، حتى تلك الأشياء التي قد تبدو تافهة لا قيمة لها، فقد كان يتجول كل يوم بشوارع قريته، وهو يحملق أسفل السدود، وأسفل العوارض وكان يحمل بنفسه كل شيء يلقاه، نعل حذاء قديم، قطعة قماش لفلاحة، ثم يكومه في تلك الكومة التي لاحظها تشيشكوف بركن الحجرة.[*9].

وبخل بلوشكين يصل إلى حد التقتير على النفس، فهو مستعد أن «يأكل نصف أكمة» ويبقى بلا شبع، وأن يرتدي ثيابا رثة، دون أن يعتريه الخجل من ذلك. لقد أعمت عبادة المال والأشياء بصيرة بلوشكين وأفقدته السمات الإنسانية روحا وشكلا لدرجة أن تشيشكوف لم يتبين عند مقابلته له إلى أي جنس كان ينتمي بلوشكين. لقد كان البخل مجدد معالم حياة بلوشكين في كل شيء، يفرض عليه نمطاً معينا في المعيشة، فهو مثلا يعيش بلا أصدقاء أو معارف حبيس في جوار ضيعته، إذ كان يخاف إقامة أي علاقات اجتماعية مع المحيطين من شأنها أن تؤدي إلى تضحيات مادية هو لا يقدر عليها وغير مستعد لها. ولم يسلم من هذه السياسة الانعزالية حتى أقرب الناس إليه من أفراد أسرته. فقد انغلق بلوشكين بصورة جعلته بعيدا حتى عن أبنائه الذين أبعد البخل بينه وبينهم، فقد كان يضن عليهم بأي تضحية أيا كان نوعها وحجمها. وعلاوة على ذلك فقد شيد الحرص الشديد والبخل الفظيع سوراً شائكاً بين بلوشكين ومن يحيطون به، فهو دائم الشك فيمن حوله لا يرى في الجميع إلا الطمع في ثروته، وهو لهذا يخافهم كلهم، ويغرق في وحدة مخيفة.

ولكن ها هو تشيشكوف يقطع عليه صمته ووحدته ويعرض عليه شراء الأرواح الميتة. ولكن بلوشكين بطابعه الشكاك يبدي في البداية تخوفا من عرض تشيشكوف، ويخيل له في البداية أن تشيشكوف يكذب عليه و يتباهى و يستخدم حلو الكلام من أجل أن يشرب الشاي كثيرا، ثم ينصرف[*10]، ولذا فإنه من جانب الحيطة والحذر يخبر تشيشكوف أنه يود إتمام ذلك سريعاً، وبأنه مستعد لا أن يبيع الأرواح الميتة للفلاحين فحسب بل أيضا الفلاحين الراكضين، و يوافق تشيشكوف، وتتم الصفقة، وتسلم بلوشكين النقود، وأخذها بيده، وحملها إلى المكتب في حذر، وكما لو كان يحمل

سائلا ما يخاف كل دقيقة من أن ينال منه، بعد أن اقترب من المكتب حملق بها مرة أخرى ورصها أيضا بطريقة حذرة للغاية بأحد الأدراج، حيث قدر عليها حقيقة أن تدفن حتى ذلك الوقت الذي سوف يقوم فيه بدفنه كل من القسيس كارب والقسيس بوليكا رب.. قسيسا قريته أمام السعادة التي لا توصف لصهره وابنته» (*11).

إن قصة حياة بلوشكين العائلية في الماضي تظهر بوضوح في الرواية. وبلوشكين هو الوحيد بين كل الإقطاعيين الذي يعرفنا الكاتب بحياته الماضية، وهو حسب وصف جوجول لم يكن في الماضي بالسيد الحريص، وكان يعيش حياة عائلية عادية، وأحيانا كان يقصده جيرانه للغذاء، وكانت أحوال مزرعته تسير على ما يرام، فقد كان يعمل بها في دأب ونشاط. ولكن بعد موت زوجته الطيبة انتقلت إليه المفاتيح ومعها الاهتمامات الصغيرة، وبالتدريج تحول بلوشكين إلى إنسان بخيل، وهربت ابنته الكبرى مع أحد الضباط، ثم رحل ابنه إلى المدينة المحافظة حيث عين بأحد المكاتب، أما ابنته الأخيرة التي بقيت معه بالمنزل فقد ماتت، وبعدها انغلق على نفسه، وغرق في وحدة وبخل شديدين. يشيد جوجول لبلوشكين صورة مدهشة لشخصية البخيل التي تثير دهشته هو نفسه، وهو يحكي مثلا كيف أن بلوشكين «جلس على الأريكة، وأخذ بيده القلم وربع ورقة ليكتب عليها، وأخذ ينظر إلى الورقة وهو يفكر هل من المستحيل أخذ ثمنها؟ وحينما تأكد في النهاية أنه من المستحيل بأي حال دس القلم بمحبرة بها سائل ما متعطن وبها عديد من الذباب بالقاع، وأخذ في الكتابة وهو يرص حروفا تشبه نوتات الموسيقى، ممسكا في كل دقيقة على سرعة يده، التي كانت تمرح بالورقة كلها وهي تلصق سطراً على سطر، وهو يفكر هل بقى بعد كثير من الفراغ النظيف؟.»

و يعلق جوجول في هذه اللحظة مبديا استنكاره وإدانته الشديدين لمثل هؤلاء الناس حين يقول: «فإلى مثل هذه الحقارة والتفاهة والقباحة يمكن أن ينزل الإنسان!» (*12).

إن بخل بلوشكين يفوق بخل الإقطاعيين الآخرين، وهذا البخل كما يبدو لا يتخذ جانبا ماديا فقط ولكن روحيا أيضا، فهو يصفه بانعدام حبه ورعايته لأقرب الناس إليه من أهله وذويه، وبالطبع من خدمه أيضا وفلاحيه، الذين

يناصبهم العداء، و يعتبرهم جميعاً غشاشين لصوصا لا يرتفعون إلى مستوى الآدمية، إن الشك وعدم الثقة في كل صغيرة وكبيرة في معاملاته تطبع علاقة بلوشكين بفلاحيه، ولعل اللقطة الخاصة ببحث بلوشكين عن ورقة يكتب فيها توضح لنا الكثير من علاقته بالفلاحين، فقد كان بلوشكين يبحث في البداية عن هذه الورقة، التي كانت ترقد على المائدة، وظن أنها ضاعت، ثم دار الحديث التالي:

«قال هو:-نعم، لا أعرف، أين ضاعت؟ إن الناس عندي غير صالحين هكذا، وهنا أخذ يحملق أسفل المائدة وعلى المائدة وفتش كل مكان، وفي النهاية صرخ-مارفا! مارفا!

أين ذهبت بالورقة، يا قاطعة الطريق؟

بالله، يا سيدي، لم أشاهدها، لقد أخذت القصاصة الصغيرة التي سمحت بها لتغطية الكأس.

ولكن، ها أنا أرى بعيني أنك سرقتها.

- نعم ولكن لم أسرقها؟ فليس لي نفع من ورائها فأنا لا اعرف الكتابة[*13].

وببلوشكين تنتهي سلسلة الإقطاعيين الذين يتناول وصفهم الكاتب، وتبقى بعد ذلك شخصية تشيشكوف، البطل الرئيسي، الذي أرجأنا الحديث عنه حتى استعراض الإقطاعيين، لأن تناوله بعد ذلك سيكون أمراً سهلا.

إن شخصية تشيشكوف بخلاف من عرفناهم من الإقطاعيين الآخرين تتكشف من خلال نشاطها وتحركاتها واتصالاتها بالشخصيات الأخرى بالرواية، إن جوجول يركز في بحثه لشخصية تشيشكوف على الجانب الأخلاقي والنفسي بالدرجة الأولى، وهو يحاول أن يبرز قدرات ومواهب تشيشكوف المتعددة، والتي ربما تبدو متضاربة ومتعارضة وتفتقد الوحدة الداخلية. وتشيشكوف هو الوحيد من بين الشخصيات (بخلاف بلوشكين) الذي يعرفنا الكاتب بحياته الماضية، وما طرأ من تغيير وتطوير في شخصيته.

ولكن من هو تشيشكوف؟ إن جوجول لا يبدأ في تصويره لتشيشكوف بسرد تفاصيل قصة حياته السابقة، ولكننا نتعرف عليه لأول مرة لحظة وصوله إلى المدينة للبدء في تنفيذ خطة شراء الأرواح الميتة، أما قصة حياته السابقة فنحن نتعرف عليها فقط بنهاية الجزء الأول للرواية بعد أن يصرح الكاتب بأنه قد حان الوقت للتعرف على «النذل».

إن جوجول يحكي لنا عن طفولة تشيشكوف الذي ينتمي بالنشأة إلى الطبقة الإقطاعية النبيلة، لكن والده لم يكن من الإقطاعيين الأغنياء، وهو لم يترك له ميراثا يذكر، ولكنه ترك له ميراثا آخر، إذ ربى فيه منذ السنوات المبكرة حب التملق لمن هو بحاجة إليهم، وألا يصادق سوى «من هم أغنى» لأن من هم أقل غنى سيكونون في حاجة إليه وليس العكس، كما علمه ضرورة المحافظة على كل كوبيك (*14)، وتجنب أي مجاملات أو علاقات من شأنها أن تكون مكلفة بالنسبة له ولو في قليل، وكان يقول له «لا تصادق الزملاء، فلن يعلموك الطيب وتصادق مع أولئك الذين هم أغنى حتى يكونوا عند اللزوم مفيدين، ولا تطعم ولا تسق أحداً، ولكن الأفضل أن تتصرف هكذا حتى يطعموك، وحافظ ووفر الكوبيك أكثر من أي شيء، فهو أضمن من أي شيء في الدنيا، فالرفيق أو الصديق سيملّك وسيكون الذي سيتخلى عنك في الشدة أما الكوبيك فلن يتخلى عنك إذا ما تعرضت لضيم، فكل شيء في الدنيا تأخذه وتنفذ إليه بالكوبيك»(*15).

وقد استوعب تشيشكوف بصورة جيده النصائح «الغالية» لوالده، ولذا فقد وجه وحفز كل نشاطه وجهده وتفكيره تجاه الحصول على الكوبيك، ولذا فإن تشيشكوف لم يكن مجتهدا وموفقاً في تعليمه، فقد كان متجها بكل كيانه تجاه البحث عن المال، كما عود نفسه منذ الصغر على أن يستغل كل أصدقائه ومعارفه، وأن يقتر على نفسه بشدة، وأن يكون معيار الفائدة هو الفيصل في كل حركاته وعلاقاته. وقد ظهر وضوح اتباعه لنصائح والده في وقت خروجه إلى الحياة العملية الحقة، فقد أصبح هدف «الاغتناء» يشكل كل شيء في حياته ويسيطر على كل كيانه وتفكيره ووجدانه، وصار الحصول على المال مرضا مع الأيام يزداد وطأة بداخله، وأصبح يطارده أينما كان، ومن ثم باتت جميع الوسائل الممكنة للحصول على المال أمرا مشروعا بالنسبة له.

كانت الخطوات الأولى أمام تشيشكوف صعبة ومتعثرة، ولكن ها قد بدأت جهوده تكلل بالنجاح، وفي البحث عن وسائل للحصول على الثروة في ظل الظروف السائدة في روسيا الأقنان، تكشفت أمام تشيشكوف إمكانية القيام بإتمام صفقات لشراء الأرواح الميتة والقيام بتسجيلها كالأحياء، والحصول مقابل ذلك على رهن يستطيع أن يصبح به مليونيرا يحوز على

الاحترام والثقة في كل مكان. لقد ساعدت على تنفيذ خطة تشيشكوف مواهبه العديدة فهو في المجتمعات مثلا قادر على التظاهر بالاحترام والوقار اللذين يرتبطان بقدرته الفائقة على التكيف والتلون وعلى إيجاد مدخل إلى قلب أي شخص والنجاح في التقرب منه والحصول على ثقته، وهو إلى جانب ذلك قد أوتى نفساً مثابرة، تتحرك في مهارة إلى الهدف الذي أمامها، وكانت لديه أيضا روح مخاطرة قادرة على الصمود. ولكن مهارات تشيشكوف الكبرى تظهر بشكل أوضح في مقدرته على التلون ومجاراة الآخرين في الحديث بحيث يلتقي في النهاية مع محدثه، وهو لهذا تارة يظهر عاطفيا، وتارة أخرى متملقا، وتارة متحفظا وأحيانا على النقيض وقحا وجريئا، وموهبة تشيشكوف على التلاعب بالكلمات لا مثيل لها، وهو يستطيع في سهولة أن يغير من طريقته في الحديث والتصرف بما يتمشى مع شخصية من يقابله، وكان يساعده على ذلك قدرته على استيعاب شخصية الآخرين وإدراك فحواها. فقد لاحظ تشيشكوف مثلا في مقابلته مع الإقطاعي مانيلوف حب الأخير للمجاملة في الحديث وإدعاء المعرفة والثقافة الرقيقة، ولذا فإن تشيشكوف انتهج نفس الأسلوب في التحدث، فقد أخذ يتكلم بطريقة حارة مجاملة، وفي شكل رقيق مهذب وبألفاظ منمقة.

وعلى عكس ذلك جاء حديثه مع الإقطاعية البسيطة المظهر الخالية من التكلف كوربوتشكا، فقد لاحظ تشيشكوف للتو أن الطريقة المنمقة المهذبة التي اتبعها في الحديث مع مانيلوف لن توتى ثمارها مع كوربوتشكا بطابعها المغاير لمانيلوف، علاوة على ذلك فقد فطن تشيشكوف سريعاً إلى روح كوربوتشكا التاجرة ضيقة الأفق التي تفتش عن الفائدة في كل شيء، لذا فقد أغراها بشراء بعض المنتجات الخاصة بمزرعتها، كما أوهمها أنه شخصية حكومية كبيرة، ويمكنه أن يقدم لها بعض الخدمات والتسهيلات، أما عند مقابلة تشيشكوف للإقطاعي نودزيف فقد لاحظ سرعة الأخير على الاختلاط ورفع الكلفة مع محدثه، والتحدث مع المعارف الجدد كأصدقاء قدامي، لذا فقد رفع تشيشكوف للتو الكلفة في الحديث مع نودزيف، وأخذ يتحدث معه كصديق قديم. وعلى العكس حدث مع الإقطاعي سوباكيفيتش فقط لاحظ تشيشكوف حيطة وحذر سوباكيفيتش في الحديث والمعاملات مع الآخرين، كما عرف دراية ومعرفة سوباكيفيتش الجيدة بأرضه وأملاكه،

ومن ثم انتهج تشيشكوف خط الحذر والحيطة في الحديث معه، كما حاول إظهار معارفه وخبراته ودراياته، محاولا الإيعاز إلى سوباكيفتش بأهمية التعرف عليه وتوطيد المعرفة معه للاستفادة من خبراته، وقد حدث تقريبا نفس الشيء مع الإقطاعي بلوشكين الهرم الذي كان يشك في كل شيء وفي كل من حوله، ولذا فقد أظهر تشيشكوف استعداده لمساعدته كصاحب خير ومروءة يريد أن يأخذ بيد العجوز المسن ويعينه على فلاحيه الغشاشين الماكرين.

إن شخصية تشيشكوف تبرز في الرواية بالمقارنة بكل من أوردنا ذكره من الإقطاعيين الآخرين كشخصية نشطة متغيرة، قادرة على الحركة وذلك على خلاف الآخرين الذين يظهرون في سكون وخمول وكساد، ولكن تشيشكوف كان يفتقد شيئاً فشيئاً الملامح الإنسانية، و يتحول إلى إنسان قاس بدون مبادئ، لا يتورع أن يأتي بأي نذالة، ويصبح مع الوقت سجينا لجشعه وأنانيته ورغبته في الاغتناء، ولقد جسد جوجول بوضوح في شخص تشيشكوف التناقض الشديد بين مظهره الذي يثير الاحترام، وجوهره التافه الدنيء الذي يضمر الخداع، بين شكله الطيب الخير وداخله المزيف الخادع.

ولم يكن جوجول في تصويره لتشيشكوف يسعى إلى رسم صورة لنصاب، بل كان يحاول أن يسجل نمطا تاريخيا بعينه، ارتبط ظهوره بظروف تاريخية محدودة، وكان هذا النمط يمثل الإقطاعي غير الغني، الذي يتعطش لأن يصبح ثريا يمتلك المال ورؤوس الفلاحين الاقنان الذين كانت تحسب بهم ثروة الإقطاعيين في روسيا، وقد كان البديل الأرخص والممكن بالنسبة لتشيشكوف للحصول على الفلاحين الأقنان هو شراء الأموات منهم، مثل هذه الأمور كانت ممكنة في ظروف روسيا العبيد التي ساد بها قانون الرق حتى سنة 1860، لقد كتب جوجول نفسه في مقدمة الجزء الأول من الطبعة الثانية لروايته يقول: «الكتاب الذي أمامك-الذي ربما قرأته في الطبعة الأولى-يصور إنسانا مأخوذا من دولتنا، وهو يتنقل بأرضنا الروسية، و يتقابل مع الناس من مختلف الطبقات الروسية، وهو مأخوذ بالأكثر من أجل توضيح عيوب ومساوئ إنساننا الروسي بغير محسناته وأفضاله، كل الناس المحيطين به هم أيضا مأخوذون من أجل توضيح ضعفنا وعيوبنا».

ومن ثم فان تأملات تشيشكوف وأبعاد شخصيته تكتسب أهمية خاصة

وذلك لأنها تعكس الملامح العامة المميزة لكل المجتمع الإقطاعي النبيل في روسيا قبيل إلغاء قانون الرق، وقد أكد جوجول نمطية بطله وأنه لا يمثل ظاهرة غريبة في مجتمعه، لكنه نموذج لتفكير وسلوك طبقة بأسرها.

3- في التكنيك الفني للأرواح الميتة:

تأكد برواية «الأرواح الميتة» الخط الواقعي النقدي لإنتاج جوجول وجاءت واقعيته بحثا مفصلا للحياة والبيئة المحيطين بكل أبعادهما.

اختار جوجول موضوع شراء الأرواح الميتة ليصور من خلاله واقعه المعاصر، وقد انعكست بذلك إحدى السمات المميزة لمؤلفات جوجول، فهو عادة ينتقي من الواقع حدثا قد يبدو غير عادي ويغلف به مضمون مؤلفه، وقد ساعد هذا المضمون الذي صور سلوك تشيشكوف لشراء الأرواح الميتة على رسم صورة للواقع الروسي المستعبد والمستغل للفلاح والذي كانت تشكل علاقته بالملاك الإقطاعيين التناقض الرئيسي لذلك العصر، ولذا فقد كان اهتمام الكاتب موجها بدرجة كبيرة إلى كشف جوهر العلاقة بين السادة والمسودين، وأسهمت هذه العلاقة في كشف ملامح شخصية الإقطاعيين بالرواية، تلك التي أكد الكاتب نموذجيتها، فقد كان يهمه لا أن تبرز الشخصية على أنها فريدة ولكن كنمط سائد في المجتمع والواقع، ولذا فإننا نجد جرجول كثيرا ما يقوم بعقد مقارنات بين شخصياته والجمهرة العامة للناس، فهو مثلا يقول في الجزء الخاص بوصف الإقطاعي نودزيف،: «إن وجه نودزيف: هو حقيقة معروف بدرجة ما بالنسبة للقارئ، فمثلا هؤلاء الناس ليس بالقليل أن يتحتم على كل واحد منا مقابلته-»[16*]. وقد ارتبط تصوير النماذج المميزة للإقطاع ارتباطا وثيقاً بالمهمة التي وضعها الكاتب أمامه في أن يصور «روسيا من جانب واحد».

لقد تحددت في الرواية معالم شخصيات ممثلي الإقطاع في ظل البيئة والمحيط المادي الذي تعيش فيه هذه الشخصيات، فالشخصية تظهر كثمرة ونتاج للبيئة ذاتها، ولهذا يرجع السبب في الاهتمام الشديد من جانب الكاتب بوصف المحيط المادي الذي يعيش فيه الأبطال، وتصوير البيئة المعيشية التي تحيط بالشخصية وتساعد في توضيح ملامحها، والبيئة الاجتماعية تبرز بالرواية كظاهرة معقدة، ومن ذلك وصف الكاتب للإقطاعي

سوباكيفيتش، فهو يتساءل في معرض وصفه له قائلا: «هل ولدت هكذا دبا، أم أن الحياة الريفية النائية، وزراعة الحبوب، والعمل المضجر مع الفلاحين.. قد جعلتك دبا؟» [17*].

إن جوجول يعطي وصفا دقيقا للبيئة المحيطة بسوباكيفيتش، ويحاول أن يلفت النظر إلى التشابه والقرب بين هذه البيئة وصورة صاحبها السيد سوباكيفيتش. إن كل شيء حوله يذكر به نفسه. «فحين نظر تشيشكوف إلى الحجرة وإلى كل شيء كان بها وجد أن كل شيء له شبه ما غريب بصاحب المنزل نفسه. ففي ركن حجرة الاستقبال كان يوجد مكتب ذو بطن من خشب الجوز، وكانت المائدة كالدب تماما.. وكذلك الأرائك والمقاعد.. كل شيء كان من أكثر النوعيات ثقلا واضطرابا.. وبكلمة.. كل شيء.. كل مقعد بدا يقول: أنا أيضا سوباكيفيتش. [18*] لقد برزت البيئة المحيطة بالإقطاعيين متسمة بالخمول والركود حركة، تماما كأصحابها، ولزيادة هذا الانطباع لدى القارئ فإن الكاتب لم يحك عن الحياة السابقة لمعظم الشخصيات الإقطاعية.

هذا وقد انتهج جوجول في تصويره للتأثير المتبادل بين الشخصية والبيئة نهج سلفه بوشكين الذي تأكدت بأعماله الواقعية هذه العلاقة التي خرج بها عن التقاليد الموروثة عن القدامى والرومانسية. إن حياة الشخصيات الإقطاعية ونمط معيشتهم يبرزان في الرواية في تناقض مع المكانة الاجتماعية التي يشغلونها، فقد بدت معيشتهم تنطوي على تفاهة وخواء لا يتناسبان مع وضع هؤلاء الناس «كأسياد» للحياة. إن صور مانيلوف، كوربوتشكا، نودزيف سوباكيفيتش وبلوشكين تثير الضحك والسخرية معا، وهم يبدون تافهين، ولا يتناسبون وكونهم السادة المتملكين الآمرين الفاهمين، كما بدا غريبا أيضا أن يكون أمثال هؤلاء الناس هم المتحكمين في أرزاق ومصائر الأغلبية العظمى من الشعب.

كما استخدم جوجول الضحك كوسيلة لفضح الواقع وكشف عيوبه، وإبراز كوميديا الشخصيات الإقطاعية بالرواية يرتبط بالكشف عن مجمل كوميديا الواقع المعاصر للكاتب، ولقد أشار الكاتب نفسه وهو يتحدث عن خصائص روايته إلى أن الحياة الضخمة التي يتناول تصويرها تبرز «خلال الضحك المرئي للعالم، والدموع غير المرئية والخفية بالنسبة له» [19*].

لقد برزت اللهجة الهجائية كوسيلة فنية محببة عند جوجول، ساعدته على إبراز سخريته من قناع الزيف والرياء الذي كان يغلف العلاقات الاجتماعية بروسيا في تلك الفترة، وعلى كشف الهوة بين المظهر الخارجي والجوهر الحقيقي للطباع والعلاقات السائدة بين النبلاء والفلاحين، ففي الوقت الذي كانت فيه الانتهازية والأنانية يغلفان علاقة النبلاء بالفلاحين كان النبلاء يتظاهرون بعكس ذلك، بالطيبة والخير. إن كشف «كوميديا» الواقع يتم في «الأرواح الميتة» من خلال لغتها أيضا. فالكاتب يقوم أحيانا بإضفاء مسحة كوميدية على أحاديث أبطاله، فمثلا يظهر بحديث سوباكيفيتش الإقطاعي الذي يعيش في انفصال عن الفلاحين ويتعامل معهم باستعلاء نوبة من الحماس المفاجئ تدفعه إلى امتداح الفلاحين الأموات بلهجة تمتلئ سعادة وبهجة لا تتناسب ومجرى الحديث، مبتغيا من وراء ذلك الحصول على أعلى سعر مقابل بيعهم.

فهو يقول لتشيشكوف محاولا إقناعه «نعم، ولماذا تضن؟ حقا إن الثمن ليس بباهظ، فأي غشاش آخر سيخدعك وسيبيعك النفاية لا الأرواح، أما ما هو عندي فهو جوز غض، يصطفي كله.. [*20].

إن اللغة عند جوجول تلعب دوراً مساعداً في كشف العالم الداخلي للشخصية، وطريقة حديث الشخصية تساعد كثيرا على تشخيص وضعها الاجتماعي، وفي هذا المجال فإن تولستوي يقول عن لغة شخصيات جوجول: «الملحوظ أنه حين يصف شيئاً فإن النتيجة تكون سيئة، ولكن إذا بدأت الشخصيات في الحديث فإن ذلك يكون حسنا»[*21].

إن شخصيات جوجول تبدو حساسة ومرهفة للغاية تجاه استخدام الكلمة، وقد ظهر هذا بصورة واضحة في شخصية تشيشكوف البطل الرئيسي، فمهارة وبراعة تشيشكوف في التلون ومجاراة الآخرين لا حدود لها، علاوة على ذلك فإن الكلمات التي كان يتألف منها حديث الشخصية تساعد كثيراً على فهم منطق تفكيرها، فكثيرا ما كان الكاتب يمزج بين أحاديث بعض الشخصيات وبين أسماء لمواد وظواهر مختلفة لا يوجد بينها أي ارتباط داخلي، ووجود هذه الأشياء غير المترابطة جنبا إلى جنب تساعد على فهم منطق الشخصية، والكشف عن خباياها، هذا وقد استخدم جوجول بشكل عام في كتابته للرواية لغة تتسم بالبساطة و بالرشاقة وبالدقة في

التعبير والاتساع، معتمدا على لغة تقترب من اللغة الدارجة ونشير هنا إلى الوصف الصادق لخصائص لغة جوجول الذي أورده الناقد ماشينسكي: «لقد سار جوجول على درب بوشكين ولكنه سار أبعد بكثير وهو يعالج الأشكال المتجمدة للنحو الكتابي، بعد أن فتح إمكانات لم تكن معروفة حتى ذلك الوقت بالنسبة للغة الروسية، وتدفق على صفحات مؤلفاته تيار جبار للغة الشعبية اليومية الحديثة [*22]. إن جوجول ساحر الكلمة كما لقبه الكثير من النقاد فقد أدهش الجميع بجرأته على الانعطاف تجاه اللغة الدارجة ويقول عنه نفس الناقد: «لقد انتشل جوجول الكلمة من كثافة الحياة الشعبية وحولها إلى ظاهرة شعرية[*23].

«والأرواح الميتة كما استعرضناها تنتمي بلا شك إلى الروايات الاجتماعية، فهي إلى جانب تناولها لوصف حياة مجموعات من الناس في حقبة معينة، نجدها في نفس الوقت تلقي الضوء على مشاكل عصرها الاجتماعية، وتتطرق إلى المشاكل الجذرية لهذا الواقع، وقد رأى بعض النقاد قرب رواية «الأرواح الميتة» من الروايات التي تتناول وصف الطباع، و بالذات من روايات الكاتب ناريجني الذي أشرنا إليه آنفا، فالناقد تامار تشينشكو مثلا يقول عن ذلك: «إن الأرواح الميتة ترتبط ارتباطا وثيقا بالرواية التي تصف الطباع والتي لها مضمون رئيسي هو وصف صورة الطباع لعهد محدد» [*23] كما أشار الكثيرون من النقاد أيضا إلى الجانب «الملحمي» للأرواح الميتة، باعتبار أن المضمون الرئيسي للرواية الذي يدور حول إبراز التناقضات الاجتماعية للعمر العبودي بروسيا قد أخضع له المشاكل الخاصة بالشخصيات، فالناقد خرابتشنكو يرى أن «الأرواح الميتة» قد شيدت كنسيج ملحمي كبير اجتمعت فيه الفكرة الفنية الواحدة مع تطور الخط المضموني الناقد مع تصوير الدائرة الواسعة لظواهر الواقع. وفي الوقت نفسه فإن «الأرواح الميتة» تنطوي بداخلها على خصائص تميزها عن الرواية العادية، كما كانت في وقت جوجول، إن الحدث الأساسي كان يتطور هنا لأحول مشاكل الحياة العائلية الحياتية بل حول المشاكل الاجتماعية التي شغلت الأهمية الكبرى، بعد أن أخضعت لها الموضوع الخاص «الذاتي الحياتي»[*24].

الحواشي

(*1) خرابتشنكو، الشعب في ملحمة جوجول «الأرواح الميتة»، مجلة «مخبر أكاديمية العلوم»، العدد الثاني،ستة 1952، ص 56.
(*2) جوجول «الأرواح الميتة» المؤلفات الكاملة، الجزء الخامس، موسكو، 1959 ص 230.
(*3) المرجع السابق ص 25.
(*4) المرجع السابق ص 36.
(*5) المرجع السابق ص 40.
(*6) المرجع السابق ص 60.
(*7) المرجع السابق ص 101.
(*8) جوجول، المؤلفات الكاملة، الجزء الخامس، ص 107.
(*9) المرجع السابق ص 122.
(*10) المرجع السابق ص 113.
(*11) المرجع السابق ص 135.
(*12) المرجع السابق ص 133.
(*13) المرجع السابق ص 132.
(*14) الكوبيك-أصغر وحدة في النقود الروسية.. توازي المليم أو الفلس مثلا.
(*15) المرجع السابق، ص 236.
(*16) جوجول، المؤلفات الكاملة، الجزء الخاص، ص 73.
(*16) المرجع السابق ص 110.
(*17) المرجع السابق ص 100.
(*18) عن خرابتشنكو «إنتاج جوجول»، موسكو، سنة 1956، ص 406.
(*19) جوجول، «الأرواح الميتة» المؤلفات الكاملة، الجزء الخامس ص 106.
(*20) ل. تولتوي، عن النقد والأدب، الجزء 11، موسكو، سنة 1958، ص 176.
(*21) ماشينسكي «الأرواح الميتة» لجوجول، موسكو، سنة 1978، ص 94.
(*22) المرجع السابق ص 101.
(*23) تامارتشينشكو، من تاريخ الرواية الروسية الكلاسيكية، موسكو، سنة 1961 ص 126.
(*24) خرابتشنكو، انتاج «جوجول» موسكو، سنة 1956، ص 416.

٦ ازدهار الرواية الروسية في القرن التاسع عشر

ازدهار الرواية الروسية في القرن التاسع عشر

أشرنا في الباب الأول إلى أن المرحلة الأولى في تكوين الرواية الواقعية الجديدة في روسيا في القرن الماضي امتدت في الفترة (1830- 1840) وبرز فيها ثلاثة نماذج روائية رائدة هي «يفجيني أونيجن» لبوشكين، و«بطل العصر» لليرمونتوف و«الأرواح الميتة» لجوجول. ومنذ نهاية الأربعينات وحتى نهاية القرن الماضي عاشت الرواية الروسية مرحلة هامة من مراحل تطورها بلغت فيها قمة رقيها وازدهارها وتميزت بالنضج والأصالة والتجديد وذلك كما في أعمال صف كامل من الروائيين العظام الذين نالوا شهرة كبيرة ومجدا عظيما.

وكي يتسنى فهم المراحل المختلفة لتطور الرواية الروسية في الفترة من الخمسينات وحتى نهاية القرن الماضي فإنه يجدر بنا الرجوع إلى الواقع الاجتماعي المعاصر، وذلك لأن الرواية الروسية كانت دائما الرفيق المخلص للواقع في تغيره وتطوره، فكانت تتغير شخصياتها ومضامينها وكذلك أساليبها الفنية مع تغير الفترات التاريخية المختلفة

والمهام التي تطرحها أمام الأدب.

المرحلة الأولى:

وتعتبر الفترة الممتدة من نهاية الأربعينات حتى نهاية الخمسينات مرحلة أولى في تطور الرواية في هذه الحقبة. وهذه الفترة سادت في أعقاب انتكاسة الديسمبريين (أولى مراحل النضال الشعبي في روسيا)، تلك الانتكاسة التي أدت إلى تفجير أزمة نظام الإقطاع النبيل الحاكم وازدياد حدة التوتر والتناقضات الاجتماعية وإفساح المجال شيئا فشيئا أمام مرحلة جديدة من مراحل النضال الشعبي في روسيا وهي مرحلة الثوار الديموقراطيين من أبناء الطبقة المتوسطة.

ورغم أن الرواية في هذه الفترة كانت قد تقدمت فنون النثر الأخرى إلا أن الحدود بين الرواية والقصة في هذه الفترة بالذات كانت غير ثابتة، فكانت الرواية ترتبط ارتباطا شديدا بالقصة وأحيانا كانت تحمل بداخل تركيبها خصائص هذا الفن الذي كان له فضل الإعداد للكثير من شخصيات وأساليب ومضامين الرواية، وذلك كما ذكرنا من قبل.

استمدت الرواية مضمونها من مادة الواقع الجديد، فخرجت الرواية في الخمسينات تصور الشباب المثقف الواعي الذي يحمل بين جنباته بصمات الهزيمة فنجده يغرق في شك ويأس مريرين، وهذا الشباب رغم الهزيمة كان يحمل آمالا ومساعي وطنية للتغيير وهو لهذا يدخل في تفكير مضن باحثاً عن مخرج من أزمة الواقع. إن الكثير من هذا الشباب هم ممن يحملون راية الفكر الثوري الجديد، الفكر الديموقراطي الذي أتى ليبعد الفكر النبيل الليبرالي، وكان بعضهم يحمل أيضا أفكار الاشتراكية الطوباوية التي كان لها انتشار واسع في تلك الفترة. بيد أن أبحاث وآمال الأبطال تنتهي بالاصطدام بالواقع. ومن خلال هذا الاصطدام عبر الروائيون عن أزمة النظام الاجتماعي القائم وسجلوا رفضهم لمبادئه، وكان هذا الرفض يرتبط بخط غير مرئي لحياة الشعب الذي أولته رواية الخمسينات اهتمامها الكبير، فصورت الجمهرة العامة من أبناء الشعب من أهالي القرية وفقراء المدينة، ونفذ الوراثيون إلى المغزى الداخلي لحياة الناس البسطاء ورصدوا مشاعر الكرامة واليقظة الجديدة لديهم.

من أبرز روائيي هذه الفترة الذين اتجهوا إلى تصوير حياة ومصير الشباب المثقف الروائي الكبير تورجينيف الذي سنخصه بالحديث في الفصل الخاص به، وجيرتسين في روايته «من المذنب»(1841) التي هاجم فيها نظام القنانة والعلاقات القائمة على أساسه والتي تودي بحياة أبطاله«الزمن المنصرم والأفكار» (1852- 1868) التي جاءت مدونة تاريخية للحياة الاجتماعية والنضال السياسي في روسيا وأوربا في الفترة من انتفاضة الديسمبريين وحتى كومونة باريس. والروائي جونتشاروف في روايتيه «قصة عادية» (1847) «وأبلوموف» (1859) اللتين يعطي بهما صورة تحليلية للشباب النبيل المثقف وينتقد أفكاره الرومانسية التي تفتقر إلى الطاقة والعمل وتكسب وجوده خمولا ودعة.

أما الروائيون الذين اتجهوا إلى تصوير حياة الفلاح فقد كان في مقدمتهم جريجوريفتش الذي جعل من الحياة اليومية للفلاحين والصراعات القاسية في وجودهم اليومي والقرية المعاصرة مضمون رواياته «الطرق الزراعية» (1852) و «الصيادون» (1853)، و «المهجرون» (1855).

أما الروائي العظيم دستويفسكي الذي سنعرض لإنتاجه الروائي فقد كان على رأس الكتاب الذين اتجهوا إلى وصف حياة فقراء المدينة.

اعتمدت الرواية في الخمسينات على تقاليد الرواية التي سبقتها، وفي الوقت نفسه جاءت متطورة ومتجددة عنها. جاءت الرواية في الخمسينات كالرواية التي سبقتها ترتبط ارتباطا وثيقا بحركة التحرير الشعبية وبتسجيل ملامح ممثلي هذه الحركة والتي كان لبلوشكين فضل السبق في رسمها. وعموما فقد كان لرواية بلوشكين أثر بالغ في الروائيين من بعده، فقد أخذوا عن بلوشكين أيضا منهجه الفني العام، وكذا موضوع المصير الدرامي للمرأة الروسية والذي ظهر على بلوشكين في صورة تاتيانا، ثم أصبح بعد ذلك أحد الموضوعات المركزية في الأربعينات والخمسينات وبالذات في رواية جيرتسين، وورثت رواية الخمسينات من رواية ليرمونتوف التحليل النفسي العميق الذي صار سمة مميزة للرواية الروسية فما بعد وبالذات رواية تولستوي.

كما أخذت الرواية في الخمسينات أيضا المسحة التراجيدية لرواية جوجول والتي صارت طابعا مميزا لروايات دستويفسكي وجيرتسين

وسالتيكوف شيدرين، كما أخذت عن رواية جوجرل أيضا التصوير التحليلي المتسع لحياة الجمهرة، وإمكانية إعطاء صورة متسعة للأنماط المختلفة في روسيا.

بيد أن الأسلوب الهجائي الذي كان يميز كتابة جوجول أصبح غير ملائم بالنسبة للرواية في الخمسينات، وذلك لأن الرواية في هذه الفترة كانت قد اتجهت صوب التصوير المتعدد الجوانب للحياة اليومية وللأبحاث الفكرية لمثلي العصر، وهو التصوير الذي كان يتطلب أشكالا مغايرة للكتابة اكثر هدوءا من أشكال كتابة جوجول.

ورواية الخمسينات تؤكد تقدم الرواية نحو عهد جديد تسير فيه الرواية تحت علامة الأبحاث الجديدة والاكتشافات في الاتجاهات المختلفة للتشييد الفني التي تظهر في السعي إلى اتساق وتوازن القصة الفنية والبحث عن أشكال ملحمية ووسائل للتصوير تسمح بتشييد صورة كاملة لحياة الأبطال ومشاعرهم، كما يظهر في رواية الخمسينات نمط جديد للبطل ابن الطبقة المتوسطة الجندي والفلاح، كما تظهر صورة جديدة للمرأة ذات الوعي الاجتماعي المستيقظ والاستقلالية، كما يظهر اهتمام الروائيين الخاص بالحياة الداخلية للشخصية «وديالكتيك» الروح.

المرحلة الثانية:

وهي التي امتدت في الستينات والسبعينات في الفترة التي أعدت واستصدرت بها الإصلاحات الزراعية التي صدرت 1861. وقد جرى الأعداد لهذه الإصلاحات في الفترة 1859-1861 في جو من النهضة الثورية. لكن الإصلاحات التي جاءت من جانب النظام النبيل الحاكم، وكما هو معروف، ورغم أنها قد حررت الفلاح الروسي من التبعية الشخصية إلا أنها أبقت على وضعه المستقل المضطهد، وكان لذلك أثره على نمو الأمزجة الثورية الجديدة المعادية للفكر الليبرالي والتي كان في مقدمتها الحركة الثورية الديموقراطية التي رفعت شعارات ثورة الفلاحين من أجل التحويل الاجتماعي لروسيا. وقد كان لكل هذه المعطيات أثرها على الرواية التي ظهرت بها أفكار جديدة وموضوعات جديدة ووسائل جديدة في تصوير الحياة الشعبية، فتظهر روايات كثيرة عن «الناس الجدد» ممن يتزعمون

الحياة الفكرية والسياسية الجديدة والذين لا ينتمون بالضرورة إلى الطبقة النبيلة التي كانت تحتكر الفكر التقدمي في الفترة السابقة. إن الأبطال الجدد من الطبقة المتوسطة يحملون الفكر الاشتراكي الثائر و يدينون بالمعتقدات المادية و يشتغلون بالنشاط الاجتماعي أو العلمي من أجل سعادة المجتمع، وهم يبحثون في كد عن أنصار لهم. لكن أبحاث هؤلاء الناس كثيرا ما تصاحبها قصة درامية. والروائيون في وصفهم للأبطال الجدد ينقسمون إلى قسمين: قسم يتناول تصوير عملية النمو الاجتماعية والفكرية لشخصية البطل ويصف حياته والظروف المحيطة به، وقسم آخر يهتم في المرتبة الأولى بتناول القضية الاجتماعية التي يخدمها البطل الذي يظهر في الرواية كشخصية مكتملة. وفي بعض الأحيان كان الروائيون يمزجون بين كل هذه الموضوعات في الرواية الواحدة.

ومن أبرز هؤلاء الروائيين تورجينيف الذي أشرنا إليه آنفا، والكاتب تشرنيشفسكي في روايتيه «ما العمل» (1957)، «فاتحة» (1966-1971) وهما الروايتان اللتان شيد بهما نمط الثائر الاشتراكي الجديد.

كذلك اتجهت الرواية في هذه الفترة بشكل خاص تجاه الشعب الذي ارتبطت به أبحاث وأفكار الروائيين، كما اهتم الروائيون بتصوير عملية انكسار الركائز القديمة للواقع واتجهوا للبحث عن بدائل لها وعبروا في رواياتهم عن ضرورة التغيير الجذري للحياة والإنسان. ومن أبرز روائيي هذه

الفترة تولستوي وديستويفسكي اللذان سنتناول بعض أمثلة من إنتاجهما بالتحليل وبالإضافة إلى هذه الموضوعات فقد كان انكسار الأشكال التقليدية للحياة في هذه الفترة وبداية بروز الجديد فيها السبب في ظهور نمط جديد للرواية متعلق بالحياة المعاصرة وتبادل الثقافات كما برزت الرواية التي تصور مرحلة العبور التاريخية لروسيا، ومحاولات اقتراب النبلاء من الشعب، والبطل الذي يخرج عن طوع بيئته الخاصة والبطل الشعبي المحتج والثائر. ونظرا لتعقيد ودرامية كل هذه العمليات التي كانت تحدث بالواقع نجد الرواية الروسية تتسم في هذه الفترة بالدرامية الشديدة.

المرحلة الثالثة:

وهي التي امتدت في الثمانينات والتسعينات وهي الفترة التي سبقت

ثورة 1905، وقد تميزت هذه الفترة بالتطور الشديد للعلاقات الرأسمالية في روسيا والتي أدت إلى تنشيط الحركة العمالية وانتشار الفكر الاشتراكي بين طبقات المثقفين والعمال كان ذلك السبب وراء حركة الانتعاش العامة التي انعكست في الأدب في هذه الفترة.

كان الجديد في رواية هذه الفترة بروز موضوع العلاقة بين الفرد والمجتمع ليصبح الهدف الرئيسي للروائيين الذين اهتموا بإضاءة الصورة الروحية للإنسان الروسي لهذه الفترة الانتقالية، وقد كان في مقدمة هؤلاء الروائيين الكاتب العظيم تولستوي في روايته «البعث»، واتجه إلى هذا الموضوع أيضا الروائيون سالتيكوف شيدرين، وجرين ميخائيلوفسكي، ومامين سيبرياك.

وبالإضافة إلى ذلك فقد ظهر في هذه الفترة نمط جديد للشخصية التي تحتج بكل مضمون حياتها ومصيرها ضد النظام القائم وكانت هذه الشخصية الجديدة في روايات جوركي «فاماجوردييف» (1897- 1899) و«الأصدقاء الثلاثة» (1900-1901).

7 تورجينيف الروائي(*)

«إن منتهى السعادة بالنسبة للأديب أن يصور الحقيقة بالضبط وفي قوة، حقيقة الحياة، حتى لو كانت هذه الحقيقة لا تتطابق مع ميوله الشخصية»[*1]. بهذه الكلمات البسيطة عبر تورجينيف عن تصوره للموقع الذي يجب أن يشغله الأديب إزاء الواقع، وكشف عن السمة الجوهرية التي استمدت منها رواياته قوتا وخلودها، وهي السمة التي حددها إخلاص الكاتب الذي لا يتزعزع للحقيقة، ذلك الإخلاص الذي توج حس تورجينيف المرهف في شدة تجاه نفحات الواقع الذي كان يسهم الكاتب فيه، وبالدرجة الأولى عملية التطور التاريخية للإنسان والمجتمع، وهي العملية التي سجلها الكاتب بكل الصدق والموضوعية، فخرجت رواياته مدونة تاريخية للفكر والمفكرين في عصره. ورغم أن تورجينيف كان ينتمي بالنشأة والفكر والشعور إلى جيل المثقفين النبلاء التقدميين، فإن هذا الانتماء لم يمنع تورجينيف من أن يصور الحقيقة في رواياته، حقيقة غروب شمس الفكر النبيلي في روسيا، وانتقال لواء قيادة الفكر والتطور القومي في روسيا في ستينات القرن الماضي إلى أيدي الثوار الديموقراطيين من أبناء الطبقة

المتوسطة وهو التحول الواقعي الذي لم يستطع الكاتب أن ينفي وجوده في رواياته رغم أنه كان يتعارض مع مثله النبيلة الذاتية.

انساب النشاط الأدبي لتورجينيف تحت التأثير العميق للحركة التحريرية في روسيا في خمسينات وفي النصف الثاني من القرن الماضي. وقد كتب تورجينيف الشعر والقصة والمسرح والرواية. وما يهمنا في هذه المقدمة القصيرة هو تورجينيف الروائي. ورغم أن تورجينيف قد شب وترعرع ككاتب في الأربعينات والخمسينات من القرن الماضي وفي ظل التأثير القوي للكاتب الكبير جوجول ومدرسته، إلا أن روايات تورجينيف جاءت مختلفة عن روايات سلفه، فقد شد اهتمام تورجينيف الروائي عملية تبادل وتعاقب التيارات الفكرية التقدمية لعصره وما ارتبط بها من أنماط اجتماعية بذاتها، وهو الهدف الذي صرح به الكاتب حين كتب يقول عن رواياته: «لقد حاولت قدر قواي ومقدرتي أن أصور وأجسد في إخلاص وفي توال وفي أنماط لائقة ذلك الذي يسميه شكسبير «نفس صورة وضغط العمر»، وتلك الوجوه المتغيرة في سرعة من الناس من الطبقة المثقفة» (2*).

كتب تورجينيف ست روايات هي «رودين» (1855)، «وكر النبلاء» (1859)، «في العشية» (1860)، «الآباء والأبناء» (1862)، «الدخان» (1867)، «الحرث» (1876). وقد عكست هذه الروايات المراحل الأساسية للحركة الاجتماعية المعاصرة التي امتدت من خمسينات القرن الماضي وحتى الثمانينات، وهي الفترة التي اتسمت بشدة وسرعة تبادل التيارات الفكرية والفلسفية والإيديولوجية بالمقارنة بما سبقها من فترات. فصورة الإنسان التقدمي سليل النبلاء والذي يمثل فترة الأربعينات تظهر في رواية «رودين» و «وكر النبلاء»، والملامح الجديدة للثائر التقدمي الجديد في الستينات في روايته «قبيل»، وهي الملامح التي تأكدت وتبلورت في ممثل الشباب الديموقراطي الروسي في «الآباء والأبناء»، وحركة «الشعبيين» في روسيا والتي ظهرت في السبعينات في روايته «الحرث». لقد عكس تورجينيف في رواياته صورة للبطل المثقف المفكر الذي يميز كل مرحلة أشرنا إليها والتي كانت تشغل حيزا زمنيا ليس بالكبير ولكنه محدود وواضح. وقد كان ما يجذب تورجينيف في هذا البطل هو شخصيته المتميزة روحيا وعقليا والتي أحيانا ما تكون بطولية في بحثها عن السعادة العامة.

وتورجينيف في تناوله لهذه الشخصية يعطي تصويرا متعدد الجوانب للأبحاث الفكرية والاجتماعية والأخلاقية للشخصية، ولذا نجد أن الأفكار والمعتقدات الأخلاقية والفلسفية تعتبر في رواية تورجينيف القوة المحركة التي تقود الأبطال وتحدد علاقتهم بالواقع وبالموضوعات التي تمس وجودهم. وعموماً فإنه يمكن دائما أن نلاحظ برواية تورجينيف منظرا واحدا سائدا يحدده الواقع الروسي وحياة مفكريه وأفكارهم. والكاتب عادة ما يجري اختبارا لأبطاله ومعتقداتهم، فنجده يخرج بهم إلى المحكمة الاجتماعية أمام وجه المتطلبات الحية للحياة ومن خلال هذه المحكمة يزن أهمية بطله ويختبر صدق معتقداته. ورغم أن تورجينيف أولع برسم صورة «الأبطال الجذابين» الذين كانوا في رأي الكاتب يجسدون أفضل صفات الطابع القومي إلا أن تورجينيف لم يرحم هؤلاء الناس وأشار إلى أخطائهم ومساوئهم ومشاعر الشك والسلبية التي تسيطر على الكثير منهم، وحياة أبطاله دائما تنتهي نهاية تراجيدية فهم يموتون قبل أن يحققوا ما كانوا يريدونه. ومن هذه الزاوية فقد لعبت مؤلفات تورجينيف دورا هاما بالنسبة لحركة التحرير الاجتماعية وتكوين وعي ممثليها واجتيازهم للأخطاء.

ومن السمات المميزة لأبطال تورجينيف أيضا قصة الحب الفاشلة التي يخوضونها، والتي تساعد على التعرف على بعض ملامح شخصياتهم، فالاصطدام العاطفي الدرامي في رواية تورجينيف يخدم كوسيلة لاختبار القيمة الأخلاقية والاجتماعية للشخصية، والمرأة عادة في القصة العاطفية لرواية تورجينيف ترتفع فوق الرجل في قدرتها على الحب والعطاء، لكن الحب عند بطلات تورجينيف هو حب تعس ينتهي بالفراق، وربما ارتبط بهذه الصورة للحب في رواياته قصة حب الكاتب الذاتية للمغنية الفرنسية الشهيرة في ذلك العصر بولينا فياردو، وهي القصة «السعيدة» والحزينة التي جلبت للكاتب الكثير من الآلام. بيد أن المرأة في رواية تورجينيف وبعد خوضها لقصة الحب التعسة نجدها تتغير وتتفتح قوتها الروحية وجمال طابعها.

وفي رواية تورجينيف نجد أن الاصطدام الدرامي الشديد مقصور على اكثر الشخصيات أهمية وأهم خطوط حركة المضمون وبمساحة ليست بالكبيرة نسبيا استبدل تورجينيف بالتحليل النفسي الدقيق الذي اشتهر به

الروائيون الروس في هذه الفترة تفاصيل مختصرة يختارها في دقة وعناية شديدة، مما يساعد على اكتساب رواياته للموضوعية التاريخية والدقة في رسم لوحة تغيير الأنماط الأساسية والتيارات الأيديولوجية بالمجتمع الروسي.

كما تتميز رواية تورجينيف بالديالوج المتطور و بروز المنظر الطبيعي والموسيقى والشعر كعناصر مساعدة في وصف الشخصية. أما تصوير الحياة اليومية العادية لشخصيات تورجينيف فهو يتقهقر إلى مرتبة تالية ولا يكتسب أهمية مستقلة بذاتها. وقد اخترنا في هذا الفصل روايتين هامتين من روايات تورجينيف هما رواية «رودين» و «الآباء والأبناء» وهما تمثلان مرحلتين فكريتين هامتين ومتعاقبتين من تاريخ الفكر الاجتماعي في روسيا آنذاك هما مرحلتا الفكر النبيلي الليبرالي والفكر الاشتراكي الديموقراطي، ويمكن من خلال هاتين الروايتين أيضا التعرف على خصائص رواية تورجينيف بوجه عام.

١ - رودين

«إن «رودين» وجه حي للعصر»

جوركى

«رودين» هو عنوان أول رواية ظهرت للكاتب الروسي الكبير ايفان تورجينيف في عام 1885، وقد واكب كتابة هذه الرواية وظهورها أحداث تاريخية هامة في حياة روسيا، فقد كتبت في عصر الحكم السياسي للقيصر نيكولاي المعروف بتعسفه واضهطاده للقوى الوطنية، كما تطابق وقت ظهور الرواية مع الانتفاضات المتزايدة للفلاحين الروس التي أعقبت نهاية حرب القرم. وفي الوقت نفسه اعتبرت نفس سنة كتابة الرواية أي عام 1855 سنة انكسارية في تاريخ روسيا، فقد آذنت هذه السنة بنهاية أولى الحركات التحريرية الشعبية في تاريخ روسيا في القرن الماضي، ألا وهي الحركة الديسمبرية، وبداية مرحلة جديدة من مراحل هذه الحركة وهي مرحلة الثوريين الديموقراطيين.

ورواية «رودين» هي تجسيد للموضوع المحبب لتورجينيف وهو الموضوع الذي انعكس في الكثير من رواياته، ألا، وهو تصوير ممثل العصر ذي الفكر التقدمي، والذي يحاول كاتبنا من خلاله إماطة اللثام عن الصورة العقلية

والأخلاقية لأفضل أبناء الجيل المعاصر، وأن يعطي تقييما كاملا للدور التاريخي للجيل الذي كان يجلس على قمة الثقافة والمعرفة والفكر في فترة الأربعينات والخمسينات من القرن الماضي ولمصير هذا الجيل وذلك من خلال شخصية رودين، ولعل كلمات الكاتب الكبير مكسيم جوركي، هي خير تعبير عن الفكرة التي أرادها تورجينيف من روايته، فقد كتب جوركي يقول: إن «رودين» وجه حي للعصر، لقد كانوا يقولون إن تورجينيف قدم رودين تصويرا لشخص الشاعر أوجاريف صديق جيرتين، كما كانت شهادات الكثيرين تقول: إن رودين هو باكونين، ولكن تورجينيف نفسه كان يحمل بداخله ملامح رودين حتى جيرتسين كان يحمل هذه الملامح [3*].

ولأن شخصية رودين هي الشخصية المحورية بالرواية وهي أيضا نفس موضوع الرواية فسنتوقف عندها في المقطع الأول من تحليلنا، أما المقطع الثاني فسنكرسه للحديث عن التكتيك الفني للرواية.

١ - شخصية رودين:

تجسدت حياة «رودين» في ثلاث حلقات لا يكشفها الكاتب أمام القارئ في تسلسل وتعاقب زمني، فقد برز رودين لأول مرة بالرواية وهو في المرحلة الناضجة المكتملة من شبابه وذلك حين ظهر بضيعة داريا لاسونسكيا التي نزل فيها ضيفا بالصدفة وهو مار بطريقه. أما طفولة رودين وشبابه فنحن نسمع عنها بعد ذلك من خلال رواية ليجينيف صديق رودين وعدوه في الوقت ذاته ورفيق وزميل دراسته وهو الذي نصبه الكاتب حكما على رودين. وسنحاول أن نتتبع حياة رودين في ترتيب مخالف لذلك الذي أورده الكاتب، وسنبدأ بالحديث عن نشأة وطفولة رودين استنادا إلى رواية ليجينيف.

ولد رودين في إحدى البيوت الإقطاعية غير الموسرة، ومات والده وهو مازال طفلا وتركه وحيدا في رعاية أمه، التي أنفقت عليه كل ما تملك وساعدها بعد ذلك في الإنفاق عم رودين، ثم من بعده أحد الأمراء الأغنياء، وقد درس رودين في البداية في موسكو، ثم سافر بعد ذلك إلى ألمانيا، حيث مكث فيها عامين.

كان رودين من النشيطين وقت دراسته بموسكو، فقد ألف هو وبعض رفاقه حلقة طلابية، كانت تشتغل بالعلم وفنون المعرفة المختلفة، وكان المؤسس

الرئيسي لهذه الحلقة يدعى باكورسكى، ولذا سميت الحلقة باسمه، وقد كان لهذه الحلقة ومثيلاتها من الحلقات الأخرى دور كبير في الحياة الروحية والعقلية للمثقفين الروس في الأربعينات والخمسينات من القرن الماضي، كما كان لها تأثير كبير على فكر الشباب آنذاك، وهو ما نعرفه من كلام ليجينيف الذي نترك له الحديث عن الحلقة وعن دور رودين فيها:

كان رودين يبدو ممتلئا باللهب والشجاعة والحياة، أما بداخل روحه فقد كان باردا ويكاد يكون خجولا... وكان رودين يحاول بشتى الطرق أن يخضع لنفسه الناس، ولكنه كان يخضعهم باسم الأفكار والمعاني العامة وكان له حقيقة تأثير قوي على الكثيرين... لم يكن رودين قد قرأ كتبا كثيرة... لكنه كان يملك عقلا منهجيا، وذاكرة جبارة، وهذا هو الذي يؤثر على الشباب... كان رودين يقرأ كتب الفلسفة، وكان رأسه منظما بنحو يمكنه من أن يستخرج مما يقرأ للتو عموميات وأن يمسك بجذور الموضوع ثم يخط ما بعد ذلك-وفي جميع الجوانب-خطوطا لأفكار مشرقة وصحيحة، وكان يفتح أفاقا روحية. كانت حلقتنا آنذاك-إذا تحدثنا بضمير المتكلمين-تتألف من الأولاد والتلاميذ الذين لم ينهوا دراستهم، وكانت الفلسفة والفن والعلم والحياة نفسها بالنسبة لنا مجرد كلمات لها معان مغرية ورائعة، لكنها مبعثرة ومتفرقة، أما الرابطة العامة لهذه المعاني والقانون العام العالمي فلم نكن نعيها ولا نحسها بل إننا كنا نفسرها في غموض... لكننا حين كنا نسمع رودين كان يبدو لنا-ولأول مرة-أننا قد قبضنا على الرابطة العامة بين تلك المفاهيم المبعثرة. حتى إذا افترضنا أنه لم يقل كل شيء عن الموضوع، إلا أن نظاما ممشوقا كان يستقر في أفئدتنا عما كنا نعرفه، وهكذا فجأة يلتحم و يتشكل وينمو أمامنا كبناية جمعت كل شيء كان مبعثرا ويشرق كل شيء، وتدب الروح في كل مكان، ولا يصبح شيء باهتا أو بدون معنى، فقد قيل في كل شيء القول السديد اللازم وحصل كل شيء على أهمية واضحة وخفية في ذات الوقت [*4].

وليجينيف يؤكد على تأثير رودين على أعضاء الحلقة، فهم في رأيه يدينون جميعا جميع بالكثير لرودين، وفي الوقت نفسه فإن ليجينيف يشير إلى الدور الكبير الذي لعبته هذه الحلقات في الحياة الروحية والعقلية له ولزملائه، فبالنسبة له شخصيا فإنه في هذه الحلقة قد «ولد من جديد

واستكان واستوضح، فقد كان يدرس و يسعد و يتبجل، وفي كلمة واحدة فإنه كما لو كان قد دخل إلى معبد» (*5).

لكن رودين الإنسان في فترة دراسته بموسكو كان لا يخلو من الصغائر التي كانت تظهر في تدخله في خصوصيات أصدقائه وفي تجسسه عليهم في كل صغيرة وكبيرة، مما جعل أصدقاءه يبتعدون عنه، ومع الوقت يتحولون إلى أعداء له، وهو ما حدث معه ومع ليجينيف نفسه.

أما رودين الذي يظهر في أول الرواية والذي يشارك في أحداثها، فهو وكما أشرنا آنفا، رودين في المرحلة المتأخرة الناضجة من الشباب. إن تورجينيف يصفه لحظة دخوله صالون داريا لاسونسكيا بالكلمات التالية: «دخل شخص عمره قرابة الخامسة والثلاثين، طويل القامة، أحدب الظهر قليلا أجعد الشعر، ذو بشرة سمراء ووجه غير صحيح التقاطيع، لكنه معبر وذكي، وفي عينه الزرقاء الداكنة السريعة يوجد بريق خفيف، وهو ذو أنف مستقيم واسع وشفاه مرسومة بشكل جميل، وكان يرتدي رداء ضيقا غير جديد كما لو كان قد كبر عليه»(*6) إن رودين يظهر في صالون داريا لاسونسكيا كمتحدث، وخطيب رائع يشد اهتمام الحاضرين بثقافته الغنية المتنوعة وحديثه الشيق في مختلف الموضوعات الاجتماعية والإنسانية العامة، فقد كان «يتكلم بطريقة ذكية وفي حرارة ومهارة وأفصح عن الكثير من المعارف والقراءات الكثيرة. ولم يكن يبدو شخصا رائعا... فقد كان يرتدي ثيابه بطريقة متوسطة الحال، ولم يسمع عنه إلا قليل» (*7).

ولكن ما هو السبب وراء كل هذا الإعجاب بشخص رودين؟ إن الكاتب يكشف لنا عن هذا السبب في كلمات رودين التي تشكل المصدر الرئيسي وربما الوحيد لنشاطه الاجتماعي، والتي تتكشف بها إمكانيات رودين العقلية والثقافية فضلا عن أن رودين كان يمتلك كنزا كبيرا وهو ما أشار إليه الكاتب «بموسيقى البلاغة» والذي كان يتمكن من خلالها أن يضرب «بأوتار القلوب» وأن يجبر البعض على الارتجاف. لم يكن رودين متحدثا رائعا فقط، بل كان أيضا مستمعا يجيد الإصغاء إلى حديث الآخرين وهي السمة التي قرنها الكاتب بذلك الوضع الخاص الذي كان رودين يحس به، فقد كان يعتبر نفسه «فوق الآخرين».

اجتذبت شخصية رودين داريا لاسونسكيا صاحبة الضيعة، التي بدأت

تشعر بأنها قد عثرت على «شيء ثمين»، فقد كانت تحب بطابعها اجتذاب الضيوف ذوي الشخصيات البراقة كي تزين بهم مجالسها، ولذا فقد طلبت من رودين البقاء بالضيعة، فبقى. وكانت تكثر الإنصات لآرائه وأحكامه التي صارت بالنسبة لها «ضرورة» لدرجة أنه حين رغب ذات مرة في الانصراف من ضيافتها بحجة أن نقوده نفذت، أقرضته داريا لاسونسكيا خمسين روبلا كي يبقى.

إن رودين الإنسان يتكشف الكثير من جوانبه في ضيعة داريا لاسرنسكيا فخلافا لمهنته الوحيدة؛ «حلو الحديث» لم يكن رودين يقوم بأي عمل منتج يشغل به وقته الضائع بل كان يعيش في كسل وتراخ، يقترض من الجميع كي ينفق على مطالبه الشخصية كما كان متناقضا، فأفعاله غير أقواله وشعاراته، وأيضا كان «باردا» تجاه الآخرين، و يشعر بالعجز والضعف حيال الواقع، وهو ما يتكشف في وضوح في القصة العاطفية التي كان رودين بطلها في ضيعة داريا لاسونسكيا، أما الطرف الآخر في هذه القصة فقد كانت ناتاليا ابنة داريا لاسونسكيا صاحبة الضيعة، الشابة اليافعة ذات السبعة عشر ربيعا. لقد أخذت ناتاليا منذ أول لقاء برودين بشخصيته ولباقته، وتأثرت بحديثه بدرجة جعلت عينيها «تارة تظلمان وتارة تبرقان» [8*].

كان رودين يكثر من أحاديثه معها، كما كان يمدها بالكتب ويقرأ لها كتاباته ومؤلفاته التي كان يكتبها وقت إقامته بالضيعة، حقيقة لم يكن «مغزى» هذه المؤلفات مدركا من جانب ناتاليا تماما، لكن رودين كان يقرؤها عليها بغرض «أن تسمعه فقط»، وكان رودين في أحاديثه مع ناتاليا يولى اهتماما خاصا بالشعر الألماني والفلسفة الألمانية التي كان «يفرق بينهما» فكان يقرأ لها صفحات وصفحات منها، وقد كان لهذه المؤلفات وقع وتأثير كبير على ناتاليا، فرغم أن ناتاليا كانت تتكلم الألمانية بطريقة رديئة، فإن الصور الباهرة لهذه المؤلفات «قد تكشفت أمام نظرها خلال صفحات الكتب التي كان رودين يمسك بها بين يديه وانهمرت في روحها الأفكار الجديدة المشرقة كسيل رنان، واشتعلت بقلبها المهتز من السعادة الممنونة شرارة من البهجة [9*] لكن التأثير الأكبر على ناتاليا كان يرتبط بنفس حديث رودين، فقد كانت ناتاليا «تستوعب أحاديثه في شراهة وكانت تحاول النفاذ إلى مغازيها، وكانت تطرح أمام حكمه أفكارها وشكوكها، وكان معلمها

وكان قائدها» (*10)

كان رودين يحاول أن يجذب ناتاليا تجاهه، وقد نجح في ذلك، فهي لم تنجذب إليه فقط بل وقعت في حبه أيضا، واعترفت له بهذا الحب، أما هو فقد «خيل» إليه أنه أيضا يحبها، مما جعله يعترف لها «بحبه» هذا، ويذهب بعد ذلك إلى النبيل الشاب فولينتسيف الذي كان يحب ناتاليا حبا صادقا مخلصا وجادا ويحكى له عن الرابطة الجديدة التي تربطه بناتاليا كي يبعده بذلك عن طريقها، وبدا أن رودين يحمل بداخله نوايا جادة ومخلصة تجاه ناتاليا، لكن التجربة أكدت العكس، فقد تطورت بعد ذلك وبسرعة شديدة العلاقة العاطفية بين رودين وناتاليا، إذ عرفت أمها عن طريق سكرتيرها الخاص الذي كان دائما يساعدها في التجسس على الآخرين، عرفت أنه سمع رودين وناتاليا يتبادلان الاعتراف بالحب، وهنا واجهت الام ابنتها بما عرفت، فلم تنكر ناتاليا حبها لرودين، أما الأم فقد رفضت هذه العلاقة، فقد كانت تشك في نوايا رودين الجدية تجاه ابنتها، وقالت إنها تفضل أن ترى ناتاليا ميتة على أن تراها زوجة لرودين... وبرزت أمام رودين ضرورة الحفاظ على شرف ناتاليا وتحديد موقفه تجاهها، فقد طلبت ذلك ناتاليا نفسها، وأخبرته بالحديث الذي جرى بينها وبين أمها فكان رد رودين بأنه «لا يوجد أي أمل»، وظهرت في هذه اللحظة أنانية وطفيلية رودين، فقد بدا مؤرقا بالنسبة له في تلك اللحظة موضوع إقامته في ضيافة أم ناتاليا إذ تساءل في خوف وشك عما إذا كانت أم ناتاليا «سترفض إقامته بالبيت»(*11).

أما ناتاليا فقد أصرت على معرفة نوايا رودين فأجابها بأنه يجب «الخنوع للقدر». وفسر كلامه هذا قائلا: «الخضوع للقدر، فما العمل؟ فأنا أعرف جيدا: كم هذا مر وقاس، وغير محتمل، ولكن احكي بنفسك يا ناتاليا، فأنا فقير حقيقة ولا أستطيع العمل، ولكن لو كنت رجلا غنيا، فهل أنت في وضع يتحمل الخلاف مع عائلتك بالقوة مع غضب أمك؟ لا يا ناتاليا لا داعي للتفكير في هذا، واضح انه ليس مكتوبا علينا العيش معا، وتلك السعادة التي كنت أحلم بها ليست من أجلي»(*12).

لقد تكشفت في هذه الكلمات حقيقة «طبيعة» رودين وتأكد ضعفه أمام الواقع ووضح عدم قدرته على الفعل والعطاء، وأن «تعليقاته عن الحرية

والتضحيات» تبقى مجرد كلمات، أما في الواقع، وكما قالت ناتاليا، فإن المسافة بين الكلمات والأفعال تبقى عنده بعيدة. إن طبيعة رودين الباردة غير القادرة على العطاء والتضحية تتكشف في وضوح إذا قيست بشخصية ناتاليا الصادقة المخلصة القادرة على الحب الحقيقي والبذل والعطاء، فهي ترد في خضوع على كلمات رودين بالكلمات التالية: «لقد كنت حتى هذا الوقت أصدقك وأصدق كل كلمة، ولذا أرجوك مستقبلا أن تزن كلماتك، وألا تقول في الهواء، فحين قلت لك أحبك كنت أعرف ما تعنيه هذه الكلمة، وكنت مستعدة لكل شيء، أما الآن فانه يبقى علي أن أشكرك على الدرس، ووداعا» [*13]. إن رودين في الواقع لم يكن يؤمن بإمكانية الحب، فهو نفسه يقول لناتاليا: «من يحب في وقتنا؟ من يجرؤ على الحب» [*14] وهو نفسه يحس بأنه غير قادر على العطاء إذا ما أحب، ولذا فهو يقول لناتاليا: إن المرأة التي تحب من حقها أن تطلب الشخص كلية، أما هو فلا يستطيع أن يهب «نفسه كلية» [*15].

أما ناتاليا-فعلى العكس من رودين-كانت مستعدة للفداء والعطاء بدرجة جعلت رودين نفسه «معلمها وقائدها» يتعجب لقوتها وإمكانياتها الروحية المخبأة بها، و هو ما ظهر في وداعه لها، حيث وقف في دهشة وحزن يفكر: «أي فتاة هي-في الثامنة عشرة من عمرها! لا، إنني لم أكن أعرف... إنها فتاة رائعة. فأي قوة عزيمة! إنها على حق! فهي لا تساوي ذلك الحب الذي كنت أحس به حيالها.. أكنت أحس؟ وهل أنا لا أحس بالحب بعد ذلك؟ ها كيف كان يجب أن ينتهي كل هذا؟ وكم كنت وضيعا وتافها أمامها؟». [*16]

لقد رسم تورجينيف في مواجهة شخصية رودين شخصية ناتاليا لاسونسكيا الشابة المولعة بالمثل العليا الرومانسية والدعوة المحبة للحرية، وأبرز الكاتب في شخص ناتاليا عملية إيقاظ أفضل جزء من الشباب النبيل المستعد للتضحية بالنفس والمرتفع فوق مستنقعات الحياة الأرستقراطية والمؤمن بالمثل العليا التحررية، لقد شاهدت ناتاليا في رودين فارس أحلامها الذي كانت تتوسم فيه الشخصية الاجتماعية التقدمية، ولذا انجذبت إليه وكانت تفهم وتستوعب أفكاره ومثله العليا وآراء، ووثقت في قوته وقدراته وتراءت لها فيه القدرة على تحقيق مثله وأفكاره في الحياة، لكن خيبة أملها فيه كانت كبيرة. فآفة رودين، كما يقول صديقه

ليجينيف هي عدم القدرة على العمل، وكلامه شيء وأفعاله شيء آخر، وكلمات رودين تبقى هكذا كلمات ولن تصير أبدا أفعالا[*17].

إن رودين نفسه يعترف بضعفه ووجوده الزائد ووقته الضائع عبثا وبحياته الخاوية من العطاء والتضحية، وفي خطابه لناتاليا الذي أرسله لها بعد أن ذاق هزيمة الحب، وهو الخطاب الذي ينتقد فيه نفسه، بعد أن فقد الثقة بالنفس، كتب رودين في خطابه هذا يقول: «لقد أعطتني الطبيعة كثيرا- إنني أعرف هذا، ولن آخذ في التواضع أمامك بسبب خجل كاذب، وبالذات الآن في هذه اللحظات المريرة المخجلة بالنسبة لي.. نعم، لقد وهبتني الطبيعة كثيرا ولكني سأموت دون أن أكون قد صنعت شيئا يساوي قدراتي، ودون أن أترك ورائي أي أثر طيب. فكل غنائي يضيع هباء، ولن أرى ثمارا لبذوري!.. إن قدري غريب وهو يكاد يكون كوميديا[*18].

إن رودين في هذا الخطاب نفسه يعترف صراحة لناتاليا بعدم قدرته على العمل الحقيقي وبضعفه وبكسله وبفقدانه الثقة بالنفس فيقول: «إنني سأبقى وحيدا على الأرض، كي أنصرف-كما قلت لي اليوم صباحا في ضحكة قاسية-إلى أشغال أخرى تخصني اكثر هيهات لو أنني حقيقة استطعت أن انكب على هذه الأشغال وأن انتصر في النهاية على كسلي.. لكن لا! فإنني سأظل نفس المخلوق غير التام الذي كنته حتى الآن...[*19]

ويرحل رودين عن ضيعة داريا لاسونسكيا، وتمر بضعة أعوام ويظهر مرة أخرى في آخر الرواية في الدور التقليدي له، دور المتجول الرحالة، الذي ظهرت عليه آثار الزمن والعمر الذي أبلى ملابسه وروحه.. أما عن الأعمال التي كان يقوم بها رودين في خلال الوقت الذي مضى منذ مغادرته لضيعة داريا لاسونسكيا وحتى ظهوره فنحن نتكهن بها من كلام صديقه بيحاسوف الذي يرد على سؤال ليجينيف حول أخبار رودين فيقول له: إن رودين لابد أن يكون في مكان ما «يجلس و يدعو، فهذا السيد دائما ما يجد لنفسه معجبين سوف يسمعونه وهم غرو الأفواه، وسوف يقرضونه المال».[*20]

إن رودين ورغم موضوعيته في تفهم عيوبه ونقاط الضعف في شخصه، ورغم قدرته على النقد الذاتي والتي لاشك تنبع من شعوره بالمسئولية تجاه كل ما يحدث معه كانسان «لا يملك أرضية تحت قدميه» كما يقول هو نفسه، إلا أن الكاتب يحاول أن يبرر فشل بطله ووجوده الطفيلي بظروف

الواقع الصعبة، وهو ما نلمسه خلال حديث رودين وليجينيف في لقائهما الأخير في الرواية والذي يسبق نهاية البطل وموته بباريس.

إن رودين وليجينيف يسترجعان شريط ذكريات حياتهما الماضية وسنوات الدراسة والشباب التي قضياها معا، وها هو رودين يفتح قلبه لصديق شبابه ليجنيف ويحكى له في مرارة وألم عن حياته الضائعة التائهة فيقول: «لقد تألمت كثيرا وتسكعت لا بجسدي وحده ولكن بروحي، فكم من الأشياء وكم من الأشخاص خاب ظني بهم، يا إلهي! وكم من الأشخاص اقتربت منهم. وكم مرة صارت فيها كلماتي الخاصة كريهة بالنسبة لي. لا بين شفاهي فقط، بل أيضا في شفاه الناس الذين كانوا يقاسمونني آرائي!.. وكم مرة سررت، وأملت، وعاديت، وعانيت الذل دون جدوى.. كم مرة كنت أطير كالصقر وأعود حابيا كالقوقعة التي دهست محارتها!.. فأين كنت وبأي طرق كنت أسير؟ أما الطرق فكانت قذرة[*21].. وبدأ رودين يسرد بعض المحاولات المختلفة التي حاول فيها أن يبني شيئا» ولكنه لم يقدر أبدا أن يبني شيئا.[*22]

وسنروى بعض هذه المحاولات التي توضح اصطدام المساعي الطيبة لرودين بأسوار الواقع والظروف، فرودين يحكي أنه ارتبط في إحدى المرات بشخص يدعى كوربيف. كان رودين قد توسم في شخصه عالما مدهشا ذا عقل عارف ومبدع في شئون الصناعة والمنشآت التجارية، مما جعله يرتبط به بهدف التعاون معا في الأعمال العامة المفيدة، وقررا معا تحويل أحد الأنهار بإحدى المقاطعات إلى نهر صالح للملاحة. وأخذا في التنفيذ استأجرا عمالا.. وشرعا في العمل، وهنا برزت عوائق مختلفة أولها أن أصحاب الطواحين لم يريدوا أن يفهموا ما يفعلانه بأي حال، وفوق ذلك فهما لم يستطيعا أن يفعلا شيئا مع الماء بدون آلة، ولم يكونا يملكان مالا لشراء هذه الآلة، وقضيا ستة شهور في مناطق الحفر، كان كوربيف في ذلك الوقت يتغذى على الخبز وحده، وأيضا رودين لم يكن يأكل حتى الشبع، وبذلا جهدا كبيرا، وأرسلا خطابات عديدة هنا وهناك وانتهى الأمر بأن قضيا على آخر ما كان يملكان في هذا المشروع.

وروى رودين حكاية أخرى عن أنه فكر ذات مرة في أن يصبح مدرسا كي ينقل للآخرين ما يعرفه، فذلك في رأيه كان «أفضل من العيش هباء وهو

ربما يستطيع أن يستخرج من معارفه فائدة ما يقدمها للآخرين. وتمكن رودين من الحصول على عمل بإحدى المدارس الثانوية كمدرس للغة الروسية. وشرع رودين في هذا العمل في حرارة لا مثيل لها، فقد كان مأخوذا بفكرة التأثير على الشباب. واستعد رودين لأول محاضرة وأعد لها في دقة وعناية، وكان لهذه المحاضرة وقع حسن عند التلاميذ الذين ودعوه بعدها بنظرات ملؤها «الاحترام والتقدير» وقد حاول رودين كما يحكى أن ينقل لهم كل شيء بروحه».

لكن محاضرات رودين لم تكن مفهومة للجميع، وكان من لا يفهم يكثر من سؤال رودين أسئلة كانت «تخجله»، وبدا انه «يضيق على الآخرين وهم يضيقون عليه»، وفي الوقت نفسه كان رودين يقرأ محاضرات على طلبة كان من العادة أن لا تقرأ لهم محاضرات، ولذا كان مستمعوه يستخرجون فوائد قليلة من محاضراته، علاوة على ذلك فهو كان كما يقول رودين نفسه يعرف الحقائق على نحو سيئ، وكان غير راض عن دائرة النشاط التي حددت له لأنه كما يقول كان يريد «تغييرات جذرية»، ومن ثم قرر الإعداد لهذه التغيرات، وهنا بدأ زملاؤه في الدس والتشهير به، خصوصا مدرس الرياضيات الذي بدأ مع الآخرين في التفتيش عن «غير المفهوم» في محاضرات رودين، وبدءوا حملة تشكيك في نواياه وهي الحملة التي ساندها المفتش، فقد كان منذ البداية غير راض عن رودين، وكان رأيه في أول محاضرة قرأها رودين، وهي المحاضرة التي كان يجلس يستمع إليها إلى جانب الطلبة، كان رأيه أن المادة العلمية بالمحاضرة «عالية قليلا ومبهمة وتمس قليلا الموضوع نفسه»[*23]. وانتهى الأمر باضطرار رودين إلى تقديم استقالته.

لقد حاول الكاتب في لقاء رودين وليجنيف الأخير إبراز الجوانب الحسنة لبطله وذلك خلال تقييم ليجنيف الجديد له، وأيضا عن طريق إلقاء المسئولية على أسباب خارجة عن إرادة البطل، فرودين في حديثه مع ليجنيف يحاول إلقاء التبعة على القدر فيقول «إنني في حقيقة الأمر إنسان ذو مساع طيبة، وأنا ارضخ وأريد التعود على الظروف، وأريد القليل، وأريد الوصول إلى هدف قريب، وأن أنتهي ولو بفائدة قليلة لا! لا! إنني لا أنجح في ذلك! فماذا يعني هذا؟ ما الذي يعوقني عن الحياة وعن العمل مثل الآخرين؟ إنني

الآن احلم فقط بهذا. ولكن ما إن أدخل في وضع محدد وأقف عند نقطة معروفة، حتى يدمرها القدر... لقد صرت أخاف قدري..[*24] لكن ليجنيف يختلف مع رودين في تقييمه لنفسه ويمتدحه بأنه «كان يمتلك بداخله القوة الكبيرة والسعي تجاه المثل العليا»، فيعارضه رودين مؤكدا بأنها «كلها كانت كلمات، لم يكن هناك أفعال»[*25]، وان السبب ربما يرجع أيضا إلى أن بداخله «تجلس دودة ما تضايقني وتقرضني ولا تمكنني من المكوث حتى النهاية»[*26]. لكن ليجنيف ينفي وجود مثل هذه الدودة مشيرا إلى أن ما يعيش بداخل رودين ليس بدودة بل «تلتهب به شعلة الحب للحقيقة»[*27].

ويودع القارئ رودين الوداع قبل الأخير حين يترك رودين ليجنيف ليبدأ من جديد في التجوال، تصاحبه كلمات الكاتب المتعاطفة التي لا تخلو من الأسف على خروجه في تلك الليلة الخريفية العاصفة في حين «هنيئا لذلك الذي يجلس في مثل هذه الليالي تحت سقف بيته وذلك الذي عنده ركن دافئ... نعم.. وليساعد الله كل المتجولين[*28]».

إن رودين يلتقي بنا بعد ذلك في 26 يونيو سنة 1848 بباريس التي ربما قد رحل إليها كي ينجز في تجوله ما أشار إليه ليجنيف «بالمهمة العليا غير المعروفة بالنسبة له نفسه»[*29]. إننا نرى رودين في هذا اليوم يمسك بالراية في إحدى يديه وباليد الأخرى يمسك سيفا أحدب غير حاد ويصرخ في توتر بشيء ما، ثم سرعان ما يسقط صريعا بعد أن أصابته رصاصة على أرض متراس من متاريس باريس...

اختلف النقاد في تقييم نهاية رودين وموته خارج وطنه، فمثلا الناقد بسيبليوف شاهد في استشهاد رودين «انتحارا لا عملا بطوليا»[*30].

أما البعض الآخر فقد شاهد فيه تأكيدا من جانب رودين على ارتباطه «بالمثل العليا للحرية والعدالة»[*31]، لكن على ما يبدو من الرواية فان موت رودين له مغزاه من جانب الكاتب من جهة، ومن جانب رودين من جهة أخرى، فبموت رودين مضحيا بنفسه من أجل قضية ليست قضية شعبه وعلى أرض ليست هي أرض وطنه حاول الكاتب أن يرمز إلى سمة هامة تميز رودين ومن على شاكلته من أبناء الجيل النبيل الذي كانت مطروحة أمامه قضية التحرر الوطنية، ألا وهي انفصال هذا الجيل عن شعبه وقضايا وطنه وتفضيله لمصالح الحركة العالمية التقدمية على المصالح القومية

الوطنية، وهي السمة التي أشار الكاتب إليها مباشرة من خلال كلام ليجنيف عن رودين الذي أشار فيه إلى أن «مصيبة رودين تتلخص في أنه لا يعرف روسيا، وهذه بالضبط مصيبة كبرى، فروسيا تستطيع أن تستغني عن كل واحد منا، ولكن أحدا منا لا يستطيع أن يستغني عنها، فالويل لذلك الذي يعتقد غير هذا، وويل مضاعف لذلك الذي يستغني عنها حقيقة! فالعالمية هراء، والعالمي يساوي صفرا، وأسوأ من الصفر، و بدون القومية لا يوجد فن، ولا توجد حقيقة، ولا توجد حياة ولا يوجد شيء»(32*).

وهذه حقيقة فالأجدر بتضحية رودين وفدائه هو وطنه وشعبه الذي كان يمر بأزمة سياسية واجتماعية حادة كان رودين وجيله واعين مقدرين لها تماما، لكن رودين كما سبق أن قال في خطابه لناتاليا والذي سبق أن أشرنا إليه، قال: إنه سينتهي بأن يضحي بنفسه من أجل «تفاهة ما» «ولا يكون حتى مؤمنا بها»..

إن النهاية التي سار إليها رودين-هي في اعتقادي-تصرف يائس من جانبه وقمة في فقدانه للثقة بالحياة وفي قدرته على العمل الحقيقي، ولا أدل على ذلك من كلمات رودين الأخيرة في وداعه لليجنيف، والتي يعبر فيها عن إحساسه بقرب نهايته وبنضوب الأمل والحياة به، فهو يقول لليجنيف «لقد كنت دائما قاسيا عليَّ، ولكنك كنت أيضا عادلا، وليس هناك مجال للقسوة الآن حين انتهى كل شيء ولا يوجد زيت بالقنديل، والقنديل نفسه محطم، ها هو ذا الآن يحترق الفتيل حتى نهايته... الموت يا أخي، يجب أن يسوى في النهاية»(33*). أي يجب أن يسوى بينه وبين الحياة التي لا يستطيع أن يستوي معها. إن صورة رودين هي ولا شك وكما أشار جوركي صورة حية للعصر، نمط نموذجي لجيل الأربعينات والخمسينات من القرن الماضي، الجيل الذي لم يتمكن من الاضطلاع بأعباء المهام التاريخية والقومية لشعبه، إن تورجينيف يركز على نمطية بطله على نمطية كل ما يميز طابعه، وهو ما أشار إليه على لسان ليجنيف الذي برر «برود» رودين قائلا بأن «هذا ليس ذنبه، فهذا مصيره، مصير مر وقاس ولن نمضي في إدانته بسببه، إننا سنذهب بعيدا إذا ما أردنا أن نتبين جذور ظهور الرودنيين عندنا، لكنا شاكرون له على ما فيه من جانب طيب، فهذا أسهل من أن نكون غير عادلين تجاهه»(34*). ورغم كل شيء فرودين يبرز أمام معاصريه كمرآة

لآمالهم وآلامهم وأحلامهم، ولذا فإن ليجنيف حين يرفع نخب رودين فهو كما يقول يشرب «من أجل الشباب من أجل آمالهم من أجل مساعيهم، من أجل صراحتهم، من أجل كل شيء دقت بسببه قلوبنا في عشرين عاما»[35*].

لقد تمكن تورجينيف في صدق ومهارة من خلال شخص رودين أن يؤرخ، و يسجل الملامح المميزة لجيل كان يتربع على عرش الثقافة والفكر في عصره، وكان يتمتع بمستوى رفيع من الوعي ويدين بالمثل العليا والتحريرية والمفاهيم التقدمية، إلا أن كل إمكانيات هذا الجيل كانت تصطدم بنمط حياة طبقتهم الداعية، مما يجعلهم يتخبطون بلا عمل ولا وجهة محددة، و يتحولون مع الوقت إلى أناس «زائدين» في الحياة، غير قادرين على مواجهة الظروف رغم كل أحلامهم وآمالهم في التغيير، فرغم أن رودين كان ذا طبيعة «عبقرية» وكانت كل أفكاره «متجهة إلى المستقبل» وكان مفعما بالمثل العليا إلا أنه من الواضح أن هذه المثل عند أبناء هذا الجيل كانت مثلا مجردة، وكانت المسافة بين القول والفعل شاسعة، إذ كانت تفصل بينهم أمزجة الشك والتناقضات الطبقية والأنانية الأرستقراطية، ولعل الكاتب كان يشير من وراء مهاجمته «لكسل» وضعف وسلبية «وبرود» رودين حيال الواقع إلى أنه من أجل تغيير الواقع فإن روسيا لم تكن بحاجة آنذاك إلى المفكرين المتفلسفين، بل كانت بحاجة إلى الواقعيين النشطين الفعالين.....

2- في التكنيك الفني للرواية:

انعكست في رواية «رودين»-أول رواية اجتماعية لتورجينيف-الكثير من السمات المميزة لإنتاجه الروائي عامة، فالكاتب يعتني في روايته بتسجيل فترة انكسارية في فكر وفلسفة وأخلاق معاصريه، ومن ثم فليس صدفة أن تصوير الحدث أو وصف النمط الحياتي والمعيشي لشخصياته لا يشكل الاهتمام الرئيسي في تصويره الروائي، بل تبرز شخصية رئيسية بعينها يصورها الكاتب كنمط بذاته يحاول من خلاله أن يرصد جوهر الفكر والفلسفة والأخلاق للفترة المعنية، ونظرا لاهتمام الكاتب بكشف هذه الشخصية نجده يسخر شتى الوسائل الفنية للوصول إلى هدفه، فأحداث روايته، مثلها مثل أغلبية رواياته، تتميز بالمكان المحدود، فالأحداث الرئيسية للرواية-وكما شاهدنا-تحدث في الضيعة الثانية لداريا لاسونسكيا ولا تحدث

في العاصمة أو المدن الكبرى، وهذا التحديد في المكان يعطي إمكانية تحديد عدد الشخصيات أيضا، مما يساعد على التركيز على الشخصية الرئيسية محل اهتمام الكاتب.

والكاتب كي يعطي القارئ فرصة التعرف للتو على الكثير عن هذه الشخصية نجده في الرواية، وأيضا في كثير من رواياته الأخرى يدخل بالشخصية فجأة إلى مكان لا يعرفه أحد، مما يفتح مجالا للاستفسارات والتساؤلات حول الشخصية من جانب الموجودين في هذا المكان، فهو كما شاهدنا يأتي برودين لأول مرة بالصدفة إلى صالون داريا لاسونسكيا مما يجعله في مركز اهتمام واستفسارات المجتمعين لديها.

والكاتب في وصفه وتصويره للشخصية المحورية لا يبسط أمام القارئ بالتفصيل جميع مراحل حياتها المختلفة، فرودين الذي يشارك في أحداث الرواية هو رودين في الفترة المتأخرة من حياته.. أما حياة رودين السابقة، طفولته وشبابه فهي لا تقع في مركز اهتمام الكاتب ولا تعتبر مادة للبناء الفني المباشر، بل يحكى عنها باختصار من جانب ليجنيف وأصدقاء رودين الآخرين، ولذا فان رودين يظهر في الرواية كشخصية مكتملة وناضجة في أفكارها ومعتقداتها، أما عملية تكون وتشكل هذه الأفكار فهي لا تظهر في الرواية.

والكاتب في تصويره للشخصية الرئيسية وكما شاهدنا مع رودين لا يهتم فقط بتصوير الدراما الاجتماعية لبطله بل يرسم أيضا الدراما الشخصية العاطفية له، والتي في الوقت نفسه تساعد القارئ على تفهم السمات الشخصية للبطل التي أدت إلى فشله اجتماعيا، فكما ذكرنا فإن رودين في قصته العاطفية مع ناتاليا يتكشف عن إنسان أناني غير قادر على الحب والعطاء والتضحية ويشك في قدرته على الحب الحقيقي، وقد ظهر هذا بوضوح حين وضع رودين في موقع الاختبار الحاسم، ومن جهة أخرى وكما شاهدنا وضع تورجينيف في مواجهة رودين شخصية ناتاليا المناقضة في هذا الجانب والمستعدة للتضحية والعطاء. وقصة رودين العاطفية مع ناتاليا قد ساعدت بلا شك على تفهم بعض أسباب فشل رودين في المجال الإنساني العام، فمن يستطيع أن يحب في صدق وإخلاص ويكون قادرا على التضحية، فهو ذلك الذي يستطيع أن يعطي وأن يكون

صادقا بنفس القدر في المجالات الاجتماعية. والى جانب القصة العاطفية التي تتكشف بها جوانب من طبيعة البطل، نجد الكاتب يلجأ إلى تقييم الشخصية بطرق عديدة، فهو تارة يشخص الشخصية بطريقة مباشرة، وتارة يعطي صفاتها خلال تقييم الأصدقاء والزملاء، فكما شاهدنا كان ليجنيف هو أكثر من قيم وتحدث عن رودين الإنسان والشخصية الاجتماعية، وأحيانا أخرى يعطي الكاتب التقييم الذاتي للشخصية نفسها من أحكامها على نفسها، وهو ما شهدناه في أحاديث رودين وناتاليا، ورودين وليجنيف وفي خطاب رودين لناتاليا.

وتشغل مناظر الطبيعة مكانة هامة في أعمال تورجينيف، فإلى جانب الصدق في وصف ونقل السمة القومية الأصيلة للطبيعة الروسية نجد الكاتب يلجأ إلى الطبيعة كي تساعده على كشف خلجات ومشاعر وتوضيح أفكار شخصياته، فظهور رودين في حياة ناتاليا يسبقه «صباح هادئ ذو نضارة طازجة». أما اللقاء الأول لرودين وناتاليا في ضيعة والدة ناتاليا داريا لاسونسكيا، والذي أحسب به ناتاليا بالحب من أول نظرة تجاه رودين، فقد كان هذا اللقاء محاطا «بالظلمة العاطرة التي كانت ترقد كبساط ناعم فوق الحديقة، وكانت الأشجار القريبة تتنفس بالنضرة الناعمة، وكانت النجوم تضيء في خفوت وفي هدوء والليلة الصيفية كانت تترفه وتتدلل» (34) وأحيانا نجد أن المنظر الطبيعي عند تورجينيف يتحول إلى وسيلة للإعراب عن تعاطفه مع الشخصية في بعض مواقفها، فالرحيل الأخير لرودين والذي يسبق نبأ موته في باريس يصاحبه منظر طبيعي يوحي بالطبيعة الغاضبة العاصفة التي لا يفضل أن يترك الإنسان فيها الركن الهادي ويرحل «أما في الفناء فقد ارتفعت الرياح وعوت بعواء مشئوم وهي تضرب بقسوة وشراسة الزجاج الذي يطن[*36]. وفي تناسق وتواز مع المنظر الطبيعي تلعب الموسيقى دورها في أعمال تورجينيف، ففي نفس الليلة التي كانت «تترفه وتتدلل» التي أشرنا إليها بدأت معها عاطفة ناتاليا تجاه رودين، في نفس هذه الليلة طلبت داريا لاسونسكيا من أحد الضيوف أن يعزف على البيانو إحدى مؤلفات شوبرت، والتي ذكرت رودين بحياته الماضية في ألمانيا وقت أن كان يدرس هناك، ووقت أن كان غارقا في الشعر الألماني، والعالم الألماني الفلسفي الرومانسي، إن هذه الموسيقى تجعل وجه رودين

«يأخذ تعبيرا رائعا، وشردت عيناه الزرقاوان الداكنتان اللتان كانتا تتوقفان أحيانا على ناتاليا»[*36]. لقد التحمت هذه الصورة لرودين الحالم بمنظر الطبيعة المتدللة في عقل وقلب ناتاليا فيما بعد وشكلت تلك الهالة التي أحاطت بصورة رودين في مخيلة ناتاليا وقلبها الذي بدأ ينبض.

تورجينيف في «رودين» يقدم نموذجا للرواية ذات البناء المضغوط الذي لا يتعارض مع المضمون الغني. وظهر بالرواية البساطة في التعبير، وعدم اللجوء إلى التأثيرات وأيضا الاقتصاد في استخدام التفاصيل، فتورجينيف ورغم براعته في تصوير أعقد الانفعالات الداخلية للشخصية إلا انه لا يلجأ في سبيل ذلك إلى التفاصيل الكثيرة، بل يصل إلى ذلك بأقصر وأقل التفاصيل، فتورجينيف كان يرى أن «كل من ينقل التفاصيل كلها يضيع»، وقد تمكن تورجينيف بأقل وأقصر التفاصيل أن يصل إلى تصوير اكثر الانفعالات تعقيدا، وسنسوق على سبيل المثال الجزء الذي يتتبع فيه كشف مشاعر ناتاليا تجاه رودين، ففي إحدى لقاءاتهما أفصح رودين لناتاليا عن بعض أحاسيسه الداخلية بطريقة مستترة، فقد عقد مقارنة بينه وبين شجرة التفاح التي انكسرت من ثقل ثمارها، وهي المقارنة التي علقت عليها ناتاليا قائلة بأن الشجرة انكسرت لأنها لم يكن لديها مسند، فعقب رودين على قولها هذا بأنه من الصعب على الإنسان أن يجد هذا المسند، ثم شبه نفسه بعد ذلك بشجرة البلوط التي لا تسقط أوراقها القديمة إلا إذا شقت الأوراق الجديدة طريقها بالشجرة. لقد تذكرت ناتاليا مقارنات رودين هذه وهي تجلس وحيدة، مما جعلها تبكي دون «أن تعرف نفسها لماذا»؟ لكن الكاتب وبمساعدة جزء تفصيلي صغير جدا يتمكن من كشف جوهر شعور ناتاليا في تلك اللحظة، فقد انهمرت الدموع من ناتاليا وهي التي شبهها الكاتب بالبركان الذي كان يغلي منذ مدة، وكان يقصد بهذا البركان نفس روح ناتاليا التي كانت تغلي من الداخل بحبها المكتوم تجاه رودين، والذي أثارته كلمات ومقارنات رودين الغامضة والمستترة والتي تحمل في الوقت ذاته تلميحا من جانبه بمشاعره تجاهها.

وكذلك الجزء التفصيلي بآخر الرواية والذي يشبه فيه رودين نفسه بالقنديل الذي جف زيته وتحطم واقترب فتيله من الاحتراق، لقد أراد الكاتب من خلال هذا التشبيه أن يشخص قمة يأس وضياع رودين وأيضا

تشاؤمه بموته القريب....

2 - الآباء والأبناء[*37]
«إنها إحدى الظواهر المركزية في كل الحياة الروسية»

لونا تشارسكي

خرجت رواية تورجينيف الشهيرة «الآباء والأبناء» إلى النور في صيف عام 1862، أي في الفترة التي أعقبت صدور الإصلاحات الزراعية في عام 1861 والتي كان يقف في مقدمتها القانون الخاص بإلغاء نظام القنانة الذي كان يعوق حرية الفلاح الروسي، وتكتسب الرواية أهميتها التاريخية من كونها جاءت انعكاسا حيا للصراع الفكري السائد في فترة التحضير للإصلاحات، ولكونها عكست في جلاء صورة التناقضات الاجتماعية وصراع القوى الاجتماعية في فترة الستينات، وربما يكون من المفيد في هذا المجال أن نستشهد على أهمية الرواية بكلمات الناقد الشهير لوناتشارسكي الذي كتب يقول عن الرواية بأنها قد أصبحت «إحدى الظواهر المركزية في كل الحياة الروسية لعصرها» [*38].

وينقسم تحليلنا للرواية إلى ثلاثة أجزاء، نتناول في الجزء الأول أهم أفكار الرواية أما في الجزء الثاني فسنعرض لأهم الشخصيات ولمضمون الجدل الفكري بينها، أما في الجزء الثالث الأخير فسنقدم عرضا سريعا لأهم الخصائص الفنية للرواية.

1 - أهم الأفكار:

«الآباء والأبناء».. لقد حمل هذا العنوان للرواية تلميحا من جانب الكاتب إلى مضمونها الفكري، ألا وهو صراع الأجيال حول أهم مشاكل العصر الجذرية، ذلك الصراع الذي حدد معالم الحياة الفكرية والاجتماعية وقت التحضير للإصلاحات الزراعية. ويمثل جيل «الآباء» في الرواية النبلاء الليبراليون.. قادة الفكر والمعرفة في روسيا في الأربعينات من القرن الماضي، أما جيل «الأبناء» فيمثله الديموقراطيون الثوريون ممن برزوا في الستينات من القرن الماضي وارتبطت بهم الحركة الديمقراطية في حلقات التحرير الوطنية في روسيا. إن الاصطدام بين الأجيال لا يبرز في الرواية من جانبه

الأخلاقي فقط، إذ يحتل هذا الجانب أيضا مكانته في الرواية، بل هو أعمق من ذلك بكثير، فهو قبل كل شيء اصطدام بين فكرين اجتماعيين متعارضين تجاه الواقع وتناقضاته، وفي مقدمة ذلك مشكلة وجود الفلاح الروسي، ممثل الغالبية العظمى من أبناء الشعب.

إن اختلاف وجهات نظر الأجيال واضحة حيال هذه المشكلة الجذرية، فجيل «الآباء»-أي النبلاء الليبراليين-كان يرى إمكانية تحسين وضع الفلاح الروسي من خلال إجراء تغيير يأتي من أعلى، من السلطة القيصرية، ولذا فهم يساندون الإصلاحات التي تعدها السلطة، أما «الأبناء» جيل الثوار الديمقراطيين فقد كانوا يربطون أفكارهم في التغيير بثورة للفلاحين تأتي من أسفل، من الطبقات الشعبية، وجماهير الفلاحين أنفسهم، ولذا نجد «الأبناء» يسعون جاهدين للإعداد والتهيئة لحدوث مثل هذه الثورة، ونجدهم يرفضون التغيرات التي تأتي من أعلى، فهي في نظرهم لن تكون بحال في مصلحة الفلاح، بل في مصلحة الطبقة الحاكمة. ومن هنا الحرب الشعواء والرفض الكامل للنبلاء الليبراليين من جانب الثوار الديمقراطيين وكذلك العداء والكراهية من جانب النبلاء الليبراليين تجاه الثوار الديمقراطيين، وهو ما انعكس بجلاء في الصحافة الروسية إبان تلك الفترة، والتي كانت تمتلئ بالمقالات التي يهاجم بها كل طرف الطرف الأخر وسنسوق هنا على سبيل المثال تشخيص «دوبرولوبوف» الناقد الشهير، وأحد رواد الحركة الديمقراطية لممثلي الجيلين.

فبالنسبة لجيل الأربعينات، فان «دوبرولوبوف» كان يعتبر أن اكثر ما كان يميز أبناء هذا الجيل هو عدم الانسجام بين الفكرة والشعور، بين المبدأ والرغبة، بين الكلمة والعمل، وهو عدم الانسجام الذي انكشف بوضوح مع مرور الوقت، وفي النهاية أثمر «الجملة الضخمة التي لم يكن يختبئ وراءها بعد أي مضمون».

أما بالنسبة لأبناء الجيل الجديد، أي جيل الثوار الديموقراطيين فهم حسب وصفه يمثلون «أناسا واقعيين ذوي أعصاب متينة وخيال حي».[(*39)]
وقد كان تورجينيف يقع في خضم الصراعات والاتجاهات المتعارضة، ومن ثم سعى إلى أن يجعل من روايته سجلا حافلا لها. وعلى خلفية الجدل الفكري في الرواية شيد الكاتب صورة لحياة الشعب المغلوب والقرية المنسية،

فبعد أن يعرفنا الكاتب بأبطاله نجده يرسم أمامنا القرية التي تمتلئ «بأكواخ حقيرة تحت سقوف قاتمة مهدمة حتى منتصفها في الغالب، ومستودعات للدراسة مالت جوانبها بجدارها المجدولة من العيدان والأغصان وبواباتها المتثائبة قرب الأجران الخاوية، وكنائس تكون تارة قرميدية تساقط طلاء جدرانها في بعض الأماكن، وخشبية ذات صلبان ماثلة ومقابر مدمرة تارة أخرى. أخذ الألم يحز في فؤاد أركادي، حتى لكان ما رآه قد لاح أمامه عمدا. فكل الفلاحين الذين صادفهم كانوا مشعثين على خيول هزيلة. وكانت أشجار الصفصاف تنتصب على جانبي الطريق بلحائها الممزق وأغصانها المكسرة كالمتسولين في الأسمال. والبقرات العجاف بدت وكأنها منهوشة حتى العظام، تقضم العشب فيما بينها في المنخفضات وبدت هذه البقرات كأنها تخلصت توا من براثن رهيبة فتاكة. فأثار منظرها المزري في وضح النهار الربيعي شبح الشتاء اللانهائي الحالي من المسرات، شبحا أبيض ملفعا بالزوابع الجليدية والصقيع والثلوج. ليست غنية هذه البقاع. فهي لا تدهش المرء لا بثروتها ولا بالمواظبة على العمل.

فلا يجوز أن تبقى على هذه الحالة، كلا، ينبغي إجراء تحويلات... ولكن كيف يمكن تحقيقها؟ ومن أين نبدأ؟» [(*39)]

إن مشكلة التحويلات تستحوذ على اهتمام شخصيات الرواية وتقلقهم. و «الآباء» يشكون من الفلاحين الذين لا يدفعون الجزية، وهم يعلقون كل آمالهم على الحكومة وعلى التغييرات، «أما الأبناء» فهم «يريدون النضال»، إن الأبناء هم الجيل الجديد الذي قدم ليحل محل «الآباء» غير القادرين على حل مشاكل العصر الأساسية. وبمثل هؤلاء الأبناء البطل الرئيسي بازاروف عالم الطبيعة والطب.

وقد تمكن تورجينيف وفي مهارة في شخص بازاروف من أن يميط اللثام عن أهم الملامح النفسية والأخلاقية والعقلية لهذا الجيل الجديد، في الوقت الذي لم تكن معروفة بعد للمعاصرين، لدرجة أن الثوار الديمقراطيين أنفسهم شاهدوا «ببازاروف» خير انعكاس للكثير من مشاعرهم وأفكارهم، ولذا فإنه ليس من قبيل الصدفة أن يهدي الكاتب روايته إلى ذكرى العاهل الاجتماعي الكبير والناقد الشهير بلينسكي إشارة منه إلى الطابع المجمل ببطله بازاروف.

2- الشخصيات الرئيسية:

الشخصية المحورية في رواية «الآباء والأبناء» هي شخصية بازاروف التي أشرنا إليها، وشخصية بازاروف تتكشف في المعارك الكلامية مع «الآباء» ولذا فإنه من الضروري التعرض لأهم هذه المعارك وبالذات المعارك بينه وبين النبيلين الأخوين نيكولاي وبافل كيرسانوف صاحبي ضيعة مارينو التي يحل بها بازاروف ضيفا مع صديقه المزعوم ونصيره أركادي بن نيكولاي كير سانوف. وسنحاول في البداية أن نعرف بشخصيتي نيكولاي وبافل كيرسانوف.

كان نيكولاي كير سانوف والد أركادي إقطاعيا يملك ضيعة ضخمة هي ضيعة مارينو التي سماها باسم زوجته المتوفاة ماريا وفاء لذكراها. كان نيكولاي ابنا لأحد جنرالات الجيش الروسي الذي شارك في الحرب الوطنية عام 1812، وكان أبوه يرغب في تنشئته تنشئة عسكرية، لكن نيكولاي لم يكن يتميز بالشجاعة وكسرت ساقه في اليوم الذي ورد فيه الأشعار باستدعائه للخدمة، فلازم الفراش لفترة، وبعد أن غادره صار «أعرج» ومن ثم أصبح غير لائق عسكريا. ودرس نيكولاي في الجامعة وتخرج بها، وتوفي بعد ذلك والداه ولما انتهت فترة الحداد تزوج نيكولاي، ونجح في بناء حياة زوجية هانئة، وبعد حياة مشتركة بلغت أربعة عشر عاما أنجبا خلالها ابنهما أركادي توفيت زوجة نيكولاي فصدم صدمة شديدة لموتها وسافر للخارج بغية الترويح عن نفسه، ثم عاد بعدها إلى القرية لمباشرة شئون الضيعة بعد ركود طويل، وها هونيكولاي كيرسانوف ينتظر ابنه اركادي الذي يأتي لزيارته مع صديقه بازاروف، بعد حصوله على الشهادة الجامعية.

أما بافل أخو نيكولاي فقد تربي في سلك الوصفاء، وهي مدرسة عسكرية كان لا يسمح بدخولها إلا لأبناء الوجهاء. وكان بافل يشهر منذ الصغر بحسن الهيئة، الشيء الذي جعله معتدا بعض الشيء بنفسه. وتخرج بافل كير سانوف ضابطا، وبعدها أخذ يكثر من الظهور في المجتمعات، حيث كان يهوى لفت الأنظار إليه، وكان ينجح في اجتذاب اهتمام النساء بهيئته المتأنقة، وكان بافل من هذه الزاوية على عكس أخيه نيكولاي الذي كان يتحاشى الظهور في المجتمعات، ويفضل الجلوس بالمنزل والاطلاع. وفي إحدى المرات التي كان فيها بافل كير سانوف موجودا بإحدى المجتمعات

تعرف على إحدى الأميرات المتزوجات، وكانت هذه الأميرة تشتهر بالاستهتار والمجون، وكانت تقضي وقتها في عبث وخواء تنتقل بين المجتمعات وتكثر من السفر للخارج. وسرعان ما أعجب بافل كيرسانوف بهذه الأميرة ووقع في غرامها، وسار معها شوطا في الغرام، إلا أنها سرعان ما ملت حبه لها، الشيء الذي جعله يطاردها أينما حلت، ويتعذب وهو يراها معرضة عنه، حتى سئمت من مطاردته لها فسافرت إلى الخارج، فما كان من بافل كير سانوف إلا أن طلب إحالته إلى التقاعد كي يلحق بها في الخارج، وذلك رغم حث أصدقائه ورجائهم له بأن لا يفعل ذلك. وسافر بافل كير سانوف في إثر الأميرة المذكورة وقضى بالخارج أربعة أعوام يطاردها هنا وهناك وهو يشعر بالخجل من نفسه، وحين تبين في النهاية عدم جدوى ملاحقته لها عاد أدراجه إلى وطنه، حيث بدأ يظهر من جديد في المجتمعات بروح يسيطر عليها اليأس والحزن الذي لم يفقده رغم ذلك مظهره الأرستقراطي الأنيق، وهكذا حتى داهمته الشيخوخة ووخط الشيب شعره. وبعد مضى عشرة أعوام من رجوعه إلى روسيا بلغه خبر وفاة الأميرة بباريس وهي في حالة تقرب من الجنون.

وبعد أن ماتت زوجة أخيه نيكولاي انتقل بافل للسكن معه في ضيعة مارينو، حيث كان يكثر الاطلاع باللغة الإنجليزية، وحول حياته كلها إلى النمط الإنجليزي، وكان يعيش منعزلا وحيدا بين جيرانه الأرستقراطيين، الذين كانوا يرون به شخصا معتدا بنفسه، لكنهم كانوا في ذات الوقت وحسب وصف الكاتب يحترمونه على مسلكه الأرستقراطي الممتاز ومنظره المهندم دائما وحبه لحياة الأبهة.

وها هو بازاروف الكادح الذي يشتغل بالطب والفيزياء، ابن الطبيب المتقاعد والذي كان جده وكما يقول هو نفسه بفخر كان «يحرث الأرض»، ها هو يحل ضيفا مع صديقه أركادي على ضيعة مارينو وكر النبلاء الأرستقراطيين. إن المقابلة بين شخصي النبيلين الأخوين نيكولاي وبافل من جهة وبازاروف من جهة أخرى يبرزها الكاتب منذ اللحظة الأولى للقاء بينهما، فقد أثار كل منهما الآخر من مجرد مظهره، فبازاروف ابن الطبقة المتوسطة الذي يرتدي ويتصرف بطريقة عادية وبسيطة قد هاله هيئة بافل كيرسانوف عم صديقه أركادي وتعجب من كلفته الزائدة في المظهر والحديث،

ولذا نسمعه يقول لأركادي: «عمك غريب الأطوار بعض الشيء، منتهى التأنق في الريف، يا للغرابة!! ثم إن أظافره تستحق أن ترسل إلى المعرض.. لاحظت أن ياقته منشاة على نحو مدهش، كما لو كانت من حجر، وذقنه حليق بكل عناية. أليس ذلك يا اركادي نيكولايفتش مثيرا للضحك؟ [*40] ومن جهة أخرى فقد أثارت هيئة بازاروف غير المهندمة مشاعر الأرستقراطي النبيل، مما جعله يشير إلى بازاروف في استهزاء قائلا «هذا المشعر».

لكن الاختلاف الحقيقي لا يتمثل فقط في الجانب الشكلي، بل هو بالدرجة الأولى في الجوهر، في الأفكار والاعتقادات والمثل وهو ما سنحاول أن نتبينه. إن اكثر شيء يحاول الكاتب منذ البداية أن يبرزه في شخص بازاروف هو رفضه للمبادئ والأسس النبيلة وللكثير من القيم التي ترتبط مع هذا البنيان الإقطاعي. والكاتب ينعت بطله مباشرة «بالنهليست» و يعرف نيكولاي كيرسانوف النهليست «بالإنسان الذي لا يعترف بشيء». أما اركادي صديق ونصير بازاروف فيعقب على هذا التفسير مضيفا بأن النهليست هو «الإنسان الذي يعالج كل شيء من وجهة نظر انتقادية» والذي «لا يطأطىء رأسه أمام أي شخصية مرموقة ولا يتقبل أي مبدأ دون تمحيص مهما كان الاحترام الذي يحظى به هذا المبدأ» [*41] فيرد «الآباء» النبيلان الأرستقراطيان المدافعان عن النظام النبيل وعن مبادئه، فيرد بافل كير سانوف بأنه «من المستحيل القيام بخطوة واحدة أو حتى مجرد التنفس بدون مبادئ» [*42] لكن بازاروف على ما يبدو لا يرفض فقط المبادئ المادية للكيان النبيلي، بل أيضا الكثير من القيم الروحية المرتبطة به والعزيزة على قلب المثقفين الليبراليين، فبازاروف يرفض الفن ولا يعترف إلا بالعلم، فهو يرى «بأن الكيمائي الحاذق افضل بعشرين مرة من أي شاعر» [*43] وبازاروف لهذا يتعجب ويسخر من الأرستقراطي نيكولاي كير سانوف الذي يقضي ساعات وهو جالس يقرأ أشعار الشاعر بوشكين، فهذه في رأيه «رومانسية»، وهو يرفض الرومانسية، التي لا جدوى منها حسب رأيه وهو لهذا يقول لأركادي «لقد حان الوقت لترك هذه التفاهة. فمن الذي يرغب في أن يغدو رومانسيا في الآونة الراهنة؟» ونفس الموقف بالنسبة للفنان روفائيل، فهو في رأي بازاروف «لا يساوي قرشا معدنيا» [*44].

وحتى الطبيعة، فهي الأخرى لا تثير في نفس بازاروف أي شعور جمالي،

فهي بالنسبة له «ليست معبدا وإنما هي ورشة، والإنسان عامل فيها» [45*] وموقف بازاروف من الطبيعة يثير أحاسيس النبيل نيكولاي كيرسانوف الذي يأسف ويدهش من أنه «كيف يمكن رفض الشعر؟ وعدم الإحساس بالفن والطبيعة؟»[46*] أما بالنسبة للحب، فبازاروف لا يعترف بالحب الرومانسي، ويسخر من بافل كيرسانوف الذي قامر بحياته من أجل حب امرأة، ففي رأيه أن مثله ليس «رجلا وليس ذكرا»، فالفسيولوجيون (كما يقول عن نفسه) يعرفون جيداً حقيقة العلاقات الغامضة بين الرجل والمرأة، فما الحب إلا «رومانسية مصطنعة وهذر متعفن»[47*]. أما الفلسفة فهي الأخرى تعتبر بالنسبة لبازاروف شيئا مجردا مثلها مثل المبادئ، وهو لا يعترف إلا بالحقائق العلمية والتجربة المحسوبة.

بيد أن بازاروف لا يبرز كمجرد رافض أو كعدو للقيم الروحية والجمالية التي ارتبطت بالنظام النبيل، بل بالدرجة الأولى كعدو فكري مبدئي لكل المعاني والمؤسسات «النبيلة»، فهو يؤمن بأن الأرستقراطية «نفاية»، وأنها ظاهرة «عتيقة» قد حانت نهايتها لأن الأرستقراطي «يقف مكتوف اليدين»[48*] فيرد بافل كيرسانوف مدافعا عن الأرستقراطية، لأنها حسب اعتقاده، اتجاه ليبرالي «محب للتقدم»، ويستشهد على ذلك بالأرستقراطية الإنجليزية التي كما يقول «لا يتنازل أصحابها عن ذرة من حقوقهم، ولذلك فهم يحترمون حقوق الآخرين، إنهم يطالبون بتنفيذ الواجبات إزاءهم ولذلك ينفذون واجباتهم. الأرستقراطية منحت بريطانيا الحرية وهي تحافظ عليها»[49*].

وبافل كيرسانوف يدافع أيضا عن الشكلية التي يتحلى بها الأرستقراطي، فهي الأخرى في رأيه مظهر من مظاهر «احترام النفسي»، وأنه هو على سبيل المثال حين يهتم بزينته وأناقته، فإنه إنما يفعل ذلك، كما يقول عن نفسه «بدافع شعوري بالواجب، إنني أعيش في القرية، في الريف ولكني لا أتصنع، فأنا أحترم الإنسان الكامن في دخيلتي»[50*]. فيرد بازاروف على كلمات بافل هذه في شيء من التهكم: «اسمح لي يا بافل بتروفيتش إنك تحترم نفسك وتجلس مكتوف اليدين فما نفع ذلك (لخير المجتمع)؟»[51*].

إن الجيل الجديد من الديموقراطيين أبناء الطبقة المتوسطة، أي جيل بازاروف هو جيل يختلف شكلا ومضمونا عن جيل النبلاء الذي سبقه، فهو جيل واقي يؤمن بالعمل والفعل على عكس السابقين، جيل الحكماء المتفلسفين

أمثال رودين كما شاهدنا من قبل، وكما يصوره الكاتب في «الآباء والأبناء»في صور النبلاء الليبراليين «الآباء» يشير إليه الكاتب خلال كلمات بازاروف التالية التي يهاجم فيها «الآباء»، والتي يبرز فيها وجهة نظر الديموقراطيين تجاه إصلاحات السلطة القيصرية: «لقد أدركنا أن الثرثرة، الثرثرة طوال الوقت عن عللنا هي من أسهل الأمور، وذلك لا يؤدي إلا إلى الابتذال والتحذلق، ورأينا كذلك أن النابهين من بيننا، أولئك الذين ينعتون بالتقدميين والنقاد المتشددين، لا يصلحون لشيء، وأننا غارقون في السخافات، وأننا نتشدق في الكلام عن الفن والإبداع العفوي، والنزعة البرلمانية والمحاماة وغير ذلك مما لا يعرفه إلا الشيطان وحده، في حين أن المطلوب هو الخبز الكافي. إن الخرافات المرهقة تخنقنا، وشركاتنا المساهمة تفلس وتنهار لسبب واحد هو قلة النز هاء، والحرية التي تجتهد الحكومة في تأمينها لا تكاد تعود علينا بنفع لأن فلاحنا مستعد لأن يسرق نفسه لا لشيء إلا ليتجرع المسكرات في الحانة[*52].

أما «الآباء» فهم يعيبون على «الأبناء» نكرانهم وجحودهم للقيم الروحية وإيمانهم بالثورة والعنف كوسيلة للتغيير، وهو ما يتضح من كلمات بافل كيرسانوف التي يرد بها على بازاروف: «إن أسوأ عازف من الذين يتسلمون خمسة كوبيكات لقاء الحفلة الواحدة إنما هم اكثر نفعا منكم، لأنهم يمثلون الحضارة، ولا يمثلون القوة المغولية الفظة: إنكم تتصورون أنفسكم أناسا تقدميين، بينما لا يعوزكم غير الجلوس في خيمة القلمون! قوة! تذكروا أخيرا، أيها السادة الأقوياء إن محددكم لا يزيد عن عدد أصابع اليد بينما يشكل أولئك ملايين من الذين سيسحقونكم ولن يسمحوا لكم أن تدنسوا بأقدامكم أقدس أقداسهم»[*53].

وهنا يرتفع صوت بازاروف الثائر فيرد على بافل كيرسانوف قائلا: «أنت تعرف أن موسكو احترقت من شمعة رخيصة»[*54].

ويمكن من هذا الجدل استخلاص نقطة واحدة يدور حولها كلا الطرفين، وتتلخص في علاقتهم بالبنيان الاجتماعي القائم، فكل مبادئ بافل كيرسانوف تؤدي في الجوهر إلى الدفاع عن النظام القديم الذي يسمح له بالعيش في راحة وطمأنينة. أما مبادئ «النهليست» الشاب فهي تؤدي في النهاية إلى شيء واحد هو تحطيم هذا البنيان. وقد خلق جو الجدال والصراع الفكري

العداء والكراهية بين الأطراف المعنية، فنجد أن بافل كيرسانوف كان يعتبر بازاروف «دجالا لا أكثر»، ويرى فيه شخصا وقحا متعاليا وسليطا، وخيل له أن بازاروف لا يحترمه ويكاد يحتقره، وكان نيكولاي كيرسانوف يخشى «النهليست بعض الشيء، ويشك في جدوى تأثيره على أركادي»[*55]. أما بازاروف فقد كان يسخر من «الآباء» ويؤكد بأن «أغنيتهم قد غنيت».

إن المقابلة بين الجيلين تتبسط عند الكاتب في شتى صورها. فعلى العكس من بافل كيرسانوف الذي كان يكثر من استخدام الكلمات الأجنبية، الشيء الذي كان يبعث بغيظ بازاروف، نجد أن بازاروف بسيط، خفيف الدم في أحاديثه ويمتلك دراية كبيرة باللغة الشعبية وتعبيراتها الدارجة ونكاتها الظريفة، كما نجده بسيطا ومباشرا وقريبا في تعاملاته مع أبناء الشعب، فقد كان الخدم في ضيعة مارينو-حسب وصف الكاتب-متعلقين ببازاروف، فقد كانوا يحسون أنه «أخ لهم وليس سيدا»[*56]، وكان بازاروف يجيد أيضا «وعلى نحو خاص كسب ثقة الناس الأقل منه بالرغم من أنه يستهين بهم ولا يتسامح معهم أبدا»[*57] وربما ساعد بازاروف على ذلك هيبته الكادحة، فقد كان بازاروف يسير في حديقة مارينو «بمعطفه القطني وسرواله ملطخين بالأوساخ، وكانت نبتة من نباتات المستنقع قد تشبثت بقبعته المستديرة العتيقة فطوقت اسطوانتها»[*58]، وبازاروف في هذا على النقيض من بافل كيرسانوف الذي كان يتقزز من الفلاحين «ويشتم الكولونيا عندما يتكلم معهم»[*59].

يبد أن بازاروف الذي كان يختلف مع «الآباء» في كل شيء كان من جهة أخرى يتفق معهم في شيء واحد فقط، ألا وهو نظرته وتقييمه للشعب ولجماهير الفلاحين، الذين كان يتأرجح في موقفه منهم، فرغم أن بازاروف كان يدافع عن حقوق الشعب وكان يرغب في تحطيم البنيان القائم من أجل خير الشعب، إلا أنه مع ذلك كان يحتقر الشعب ويعتبر أنه ممتلئ بالخرافات وأن الفلاحين الروس يميلون إلى الشرب، وكان أيضا يشك في قواهم وإمكانياتهم، فالفلاح الروسي في رأيه، هو ذلك المجهول الغامض، الذي لا يفهمه أحد، «والذي لا يفهم هو نفسه»[*60]. ومن هذا المنطلق فإننا نرى أن بازاروف المناضل، كان رغم كل شيء يشك في جدوى النشاط السياسي والكفاح من أجل الشعب وهو ما يصرح به لأركادي، فيقول: «قلت اليوم حين

مررنا ببيت مختار القرية فيليب-وهو بيت أبيض جميل-قلت إن روسيا ستبلغ الكمال عندما تكون لدى أبسط فلاح مثل هذه البناية، وأن على كل منا أن يساعد في ذلك.. عند ذلك كرهت أنا الفلاح البسيط، فيليب اوسيدور، الذي يتعين على أن أبذل جهدي من أجله، أما هو فلن يقدم إلي حتى كلمة شكر.. ثم ما حاجتي إلى شكره؟ حسنا سيعيش هو في بيت أبيض، وسينبت على قبري الشوك، وماذا بعد؟»(*61).

وأيضا مثلما كان في رواية «رودين» ففي «الآباء والأبناء» تلعب القصة العاطفية دور المختبر الذي يمر من خلاله البطل الرئيسي. فبعد أن يرحل بازاروف وأوكادي عن ضيعة مارينو، يسافر إلى المدينة، وهناك وفي إحدى الحفلات تعرف بازاروف على الأرملة الجميلة آنا اودينتشوفا، وقد كانت آنا تعيش في أبهة وثراء كبيرين، ورثتهما عن زوجها الذي كان يهوى البذخ. وكان زوجها الذي يكبرها بأعوام كثيرة قد أنقذها من حياة الفقر التي خلفها لها أبوها المقامر الذي أضاع كل ثروته في القمار واللهو ولم يترك لابنتيه اللتين كانت كبراهما آنا سوى ثروة ضئيلة. لم تكن آنا اود ينتشوفا تحظى بحب جيرانها، فقد كانوا يعيبون عليها زواجها من أجل «المصلحة» ولذا فقد كانوا يطلقون الشائعات حولها بعد موت زوجها.

استرعت آنا اهتمام بازاروف بشخصيتها المستقلة المعتدة كما جذب هو الآخر اهتمامها، لدرجة إنها طلبت التعرف عليه، وهو ما أثار سخرية بازاروف، الذي تصور أنها من «الصنف المطواع» وتحدث عنها، بطريقة فظة أثارت استياء أركادي، بيد أنه بعد تعرفه عليها عن قرب تبدلت مشاعره تجاهها وساده شعور بالاحترام نحوها، لما وجده فيها من عقل متفتح ناضج وثقافة ومعرفة، وذلك رغم اختلاف طبائعهما وعاداتهما، فقد كان يلقبها ساخرا بالأرستقراطية ويدين فيها كل ما يرتبط بهذا المفهوم.

وتنشأ صداقة بين بازاروف وآنا أودينتشوفا بعد انتقاله للعيش بضيعتها كضيف، ولكن سرعان ما تتطور هذه الصداقة إلى حب تجاهها من جانبه جعله يكف عن الحديث عنها أمام اركادي، بل حتى يتحاشاه ويخجل منه.

لقد كان بازاروف يخجل من ذلك الشعور الجديد الغامض الذي أوحته إليه آنا، فرغم أن بازاروف كان حسب وصف الكاتب له من أشد هواة النساء والجمال الأنثوي، إلا أنه وكما شاهدنا كان يهاجم الحب الرومانسي

وينكره، ولذا فبازاروف حين يولع بالأرملة الجميلة فهو في هذا يقع في تناقض مع نفسه، فكان حين يخلو لنفسه يشتاط غضبا لوجود «الرومانس» في دخيلته هو، الذي كان يرفضه ويسخر منه، ومن جهة أخرى فإن بازاروف كان هو الآخر قد أدهش أودينتشوفا وشغل بالها لدرجة جعلتها هي الأخرى تفكر فيه، وتتحدث إليه برغبة،«رغم أنها لم تكن تشعر بالملل في غيابه ولم تكن تتوق إليه»[(*62)].

إن بازاروف في شعوره الجديد تجاه آنا أودينتشوفا يتكشف كطبيعة قوية وعميقة وراغبة، وهو في هذا يظهر قوة وتفوقا على البطلة الباردة أودينتشوفا، التي تستدير عن حبه، وتفضل عليه راحتها وحياتها الأرستقراطية، فبعد أن صارحها بحبه تجاهها، رفضت الخوض معه في قصة عاطفية لأنه-حسب رأيها-«لا تجوز المخاطرة. فالهدوء مع ذلك هو أفضل ما في الكون»[(*63)]

بيد أن قصة بازاروف التي لم تترك أثرا في نفسها الأرستقراطية الجامدة، كان لها تأثيرها البعيد على نفس بازاروف، قد بدأ بازاروف يستوعب تحت تأثير العملية الداخلية للوعي بالحب الرومانسي والطبيعة بطريقة مغايرة، وأحس بازاروف بهزيمة أفكاره السابقة عن عدم إمكانية الحب الرومانسي، وفقد الثقة بالنفس والتفاؤل، وانتابته أفكار حزينة عن الحياة، وهي أفكار مناقضة لوجهات نظره السابقة، فهو كما شاهدنا آنفا كان يؤكد أن «الإنسان عامل في ورشة الطبيعة» أما الآن فهو يعترف بأن الإنسان يبدو له شيئا تافها في المساحة اللانهائية للزمان والمكان، وبات مقياس تقييم آراء وتحركات الناس بالنسبة له الرغبات الذاتية التي تبرز المشاعر وليست الفائدة الموضوعية الاجتماعية، كما كان يظن من قبل.

ويرحل بازاروف مع أركادي عن ضيعة آنا أودينتشوفا ويتجهان إلى ضيعة والده طبيب الجيش المتقاعد بازاروف.

إن «الآباء» بازاروف هم أناس طيبون ودمثو الخلق وهم يحبون ابنهم حبا عظيما. وهم أناس ذوو اهتمامات محدودة في الحياة، ورغم أن الأب بازاروف حاول الاقتراب من ابنه بالحديث معه حول الموضوعات التي يفترض بأنها مسلية بالنسبة للابن كالحديث عن تحرير الفلاحين والتقدم وخلافه، إلا أن الفجوة بينهما كانت واضحة.. ورغم الحب والحنان اللذين يحيط

بهما الوالدان ابنهما بازاروف، فإنه يضيق ذرعا بالعيش معهما، فقد تمثل له الحب والرعاية طوقا يعوق حريته واستقلاليته. إن الاصطدام بين بازاروف ووالديه يبرز كاصطدام حتمي وتراجيدي بحق، وينبع من الهوة السحيقة بين الجيلين وهو ما يعترف به الأب حيث يقول لابنه بازاروف «أنىّ لنا أن نلحق بكم؟ وسوف تحلون أنتم بالذات محلنا»[(*64)].

ويرحل بازاروف مع أركادي عن ضيعة والديه وهو مازال ممتلئا بشعور الكآبة على حبه الفاشل وعلى إحساسه بالتناقض بداخل نفسه بين الكثير من أفكاره السابقة.

و يعرج الصديقان على ضيعة مارينو، وهنا تظهر لبافل عم أركادي الفرصة التي كان يتحينها منذ مدة للانقضاض على بازاروف، فقد شاهده مختلسا وهو يغازل فينتيشكا صديقة أخيه نيكولاي التي تعيش معهم بالضيعة، وهنا وعلى طريقة النبلاء طلب بافل كيرسانوف مبارزة بازاروف للرد على شرف أخيه، وهي المبارزة التي لم يستطع أن يتملص منها بازاروف لأنه لم يكن يؤمن نظريا بأسلوب المبارزات. وفي المبارزة يظهر بازاروف متفوقا على غريمه الذي يسقط جريحا، فيسرع إليه بازاروف لتضميد جراحه، وبعدها يرتحل عن ضيعة مارينو قاصدا والديه مرة أخرى.

وهنا تحدث النهاية السريعة غير المتوقعة بالنسبة لبازاروف، فقد كانت إحدى أصابع يده قد جرحت أثناء قيامه بتشريح أحد المتوفين المصابين بالتيفود، وتسرب السم إلى دمه، وسرعان ما سقط طريح الفراش، وفقد الشهية للطعام وانتابته حمى شديدة. وأيقن بازاروف كطبيب بقرب نهايته، ومع ذلك فهو لا يهتز أو ينهار أمام الموت، بل يظهر صمودا وكبرياء، رغم أنه لم يكن يتصور أنه سيموت «بهذه الحالة»، وهنا وفي أيامه الأخيرة تتكشف بشخصه جوانب مضيئة كثيرة، فإلى جانب صموده أمام الموت نجده رقيقا حنونا مع والديه، ونجد حبه الشاعري تجاه آنا اودينتشوفا يستيقظ من جديد، فيطلب من والديه أن يبعثا إليها يطلبان حضورها لزيارته كي يراها قبل أن يموت.

وتحضر آنا اودينتشوفا وبصحبتها أحد الأطباء لفحص بازاروف. وفي اللقاء الأخير بينهما تظهر عاطفته الكامنة تجاهها، فيؤكد لها حبه، ويتمنى لها حياة طويلة هانئة، ويكشف لها عن أسفه من عدم مقدرته على تحقيق

آماله الاجتماعية، فقد كان يأمل أن «ينجز أعمالا كثيرة»، و يوصى بازاروف آنا اودينتشوفا بوالديه قائلا: «سوف يقول لك أبي مثلا: ما أعظم خسارة روسيا بفقداني.. ذلك هراء، ولكن لا تثنيه عن اعتقاده. فليكن هذا على الأقل مبعثا للسلوى في نفسه، وحاولي أن تداري أمي أيضا. ففي مجتمعك الراقي الكبير لن تجدي أناسا مثلهما أبدا»[*65].

لكن بازاروف يبدو فاقدا لمغزى نضاله الاجتماعي وأهميته بالنسبة للوطن، فهو يقول لآنا اودينتشوفا متسائلا: «هل روسيا بحاجة إليّ؟ كلا ليست بحاجة إليّ، على ما يبدو. فمن الذي هي بحاجة إليه؟ إنها بحاجة إلى الإسكافي والخياط والقصاب..»[*66].

لقد أثار موت بازاروف التراجيدي وكلماته الأخيرة حيرة واستفسار النقاد بخصوص موقف الكاتب من بطله وتقييمه له، فقد شاهد فيه الكثيرون رفضا من جانب الكاتب لبطله وعداء تجاه الديموقراطيين الثوريين، فهل هذه هي حقيقة موقف الكاتب؟

كتب-تورجينيف-في خطاب للشاعر سلوتشيسكي وهو واحد من غير الراضين عن الرواية كتب يدافع عن بازاروف قائلا: «إن الصفات المعطاة له ليست بالصدفة، فقد أردت أن أصنع منه وجها تراجيديا، وهنا لم يكن ثمة مجال للرقة، إنه شريف، وصادق وديموقراطي حتى نهاية أظافره. أما أنتم فلا تجدون به جوانب حسنة»[*67]. وفي نفس الخطاب المذكور أكد تورجينيف بأن كل روايته موجهة ضد النبلاء كطبقة «تقدمية».

وحقيقة، فنحن نجد أن بازاروف يتفوق على كل شخصيات الرواية من النبلاء بطبيعته المجتهدة الكادحة، وعقله الحاد، وشخصيته الديموقراطية القوية الحازمة، وشجاعته، وصلابته، وخلوه من شكلية وعجرفة النبلاء، كما أمر بازاروف في أحاديثه مع «الآباء النبلاء» كيرسانوف اتساعا في الأفق وثقة كبيرة بالنفس، وفي حبه للأرستقراطية آنا اودينتشوفا ظهرت طبيعته العميقة ومشاعره الجياشة بالمقارنة بها. وفي المبارزه مع بافل كيرسانوف أظهر بازاروف شجاعة ونبلا، فبعد أن سقط بافل كيرسانوف جريحا أسرع إليه بازاروف لنجدته وضمد جراحه، رغم أنهما كانا غريمين يترصدان لبعضهما. وبازاروف يتفوق على النبلاء أيضا بثوريته ورفضه الكامل لأسس ومبادئ النظام «النبيل» من منطلق الشعب. بيد أن كل هذه

الإيجابيات في شخص بازاروف لم تخف سلبيات أخرى به جعلت الكاتب يتأرجح في تقييمه لبطله، فهو في البداية ينعته بالنهليست، وهي التسمية التي لا تنطبق تماما على شخص بازاروف حقيقة، كان بازاروف يرفض الكثير من القيم والمعاني والمثل «النبيلة»، لكنه كان يؤمن في الوقت ذاته بحق الشعب وبضرورة تغيير البنيان الاجتماعي إيمانا لا يتزعزع، ولكن لأن أفكار بازاروف كانت في الواقع تفتقر إلى الانسجام، والكثير من آرائه المادية كان يتطبع بالتطرف الذي كان يميز بعض الشباب الديموقراطيين في الفترة الأولى لبداية تغلغل الفكر المادي، لهذا نجد الكاتب يتعاطف مع وجهات نظر النبلاء الليبراليين تجاه الفن والرومانسية و يرفض بل ويندهش من وجهات نظر بازاروف المادية المتطرفة تجاه هذه الموضوعات، ويؤكد عدم صلاحيتها في حين يجعل نفس بازاروف يعيد النظر في الكثير منها إثر تجربته العاطفية.

وبازاروف رغم كل شيء هو حقيقة-وكما أراده الكاتب-«وجه تراجيدي» فإلى جانب موته قبل الأوان، فهو يظهر طوال الوقت كشخص وحيد، فهو وحيد بين والديه اللذين يحبانه حب العبادة، وهو وحيد في حبه للمرأة الوحيدة التي أحبها، وهو وحيد مع صديقه ورفيقه أركادي، الذي يودعه في النهاية ويفترق عنه مفضلا الانضمام إلى الإقطاعيين، وبعد أن يموت بازاروف نجد أركادي لا يريد حتى أن يتذكره، وبازاروف وحيد أيضا حتى بين الشعب الذي يدافع عن حقوقه والذي كان ينظر إليه نظرة احتقار وسوء تقدير. ويموت بازاررف وحيدا بلا امرأة محبة، بلا أصدقاء، بلا أنصار وهذه الوحدة ليست بالصدفة، فهي ربما ترمز إلى نظرة وتقييم الكاتب للحركة الثورية التي يمثلها بازاروف، والتي لا يتقبلها الكاتب «النبيل» النشأة، الليبرالي الكفر. أما كلمات بازاروف الأخيرة التي يتساءل فيها عما إذا كان يلزم روسيا أم لا؟ فيمكن تفسيرها استنادا إلى كلمات الكاتب التي وردت في نفس خطابه للشاعر سلوتشيفسكي والذي أشرنا إليه، وهي الكلمات التي يقول فيها: «لقد خيلت لي شخصية متجهمة، قاسية وكبيرة، خرجت حتى منتصفها من الأرض، قوية وشرسة وشريفة ومع ذلك محكوم عليها بالموت، لأنها مازالت تقف عند عتبة المستقبل».

لقد كان تورجينيف يرى بأنه لم يحن بعد وقت بازاروف وما يمثله من

حركة، فالواقع لا يفتح المجال أمام مساعي التحرير القومية الديموقراطية، ومن ثم فمازال النصر بعيدا أمام بازاروف، ولذا ورغم النهاية الشاعرية التي يصف بها الكاتب موت بطله فإن هذا الوصف يعطي انطباعا بأن أفكار بازاروف الثورية قد ماتت ودفنت معه، فقد أوحت بهذا الانطباع صورة القبر المهمل الذي دفن به بازاروف والذي يسوده الهدوء الأبدي والسكون، وتنتهي الرواية بالكلمات «فمهما كان القلب الذي أطبقت عليه ظلمة القبر متحمسا متمردا خاطئا، فإن الزهور التي تنمو على ترابه تتطلع إلينا مطمئنة بعيونها البريئة: فهي لا تحدثنا قط عن السكون الأبدي، عن السكون العظيم للطبيعة «اللامبالية»، بل هي تحدثنا أيضا عن الرضوان الأبدي وعن الحياة اللانهائية».[*68]

إن هذه النهاية لا تتحدث عن أي نضال أو احتجاج، بل نتحدث عن الخنوع والرضوان الأبدي والحياة اللانهائية، والموت الذي اختطف إنسانا رائعا.

3- في التكنيك الفني للرواية:

اتسمت «الآباء والأبناء» بنفس السمة المميزة لروايات تورجينيف والتي سبق أن أشرنا إليها وهي المكان والزمان المحدود للأحداث في الرواية، فزمن الأحداث فيها لا يتعدى بضعة أسابيع، أما مكان الأحداث فهو محدود بضياع الآباء كيرسانوف، ووالدي بازاروف وضيعة آنا أودينتشوفا، وكلها توجد بقرى نائية في روسيا.

وأيضا مثلما فعل الكاتب في «رودين» نجد أن بازاروف يظهر لأول مرة في الرواية في مكان غير معروف به، فهو يحل ضيفا مع صديقه أركادي على ضيعة والد أركادي «مارينو»، حيث يعتبر بازاروف شخصا جديدا، ولذا فهو يصبح للتو في مركز اهتمام الجميع ومحط استفساراتهم وآرائهم المتبادلة عنه.

وكما لعبت القصة العاطفية في «رودين» دور المختبر الذي تتكشف به بعض الصفات الشخصية للبطل الرئيسي، نجدها هنا أيضا في «الآباء والأبناء» تلعب نفس الدور.

وقد لعب مضمون «الآباء والأبناء» دوره في تحديد شكل الرواية ومبادئ

تركيب الصور بها، فنجد أن الرواية تفتقر إلى شكل المونولوج الداخلي وتمتلئ بالديالوج الذي تتكشف به آراء الأطراف حول الموضوعات التي تطرح للمناقشة، ويغلب الديالوج حتى في وصف القصة العاطفية بين بازاروف وآنا أودينتشوفا، وأسلوب تبادل الآراء بينهما أحيانا ما يصل إلى حد الحراك بين الطرفين، وحتى معاناة بازاروف الداخلية في القصة العاطفية نجد أن الكاتب لا يصورها في الرواية بل يحكي عنها في اختصار وتحفظ شديدين، وعليه فالرواية بشكل عام تفتقر إلى الجانب النفسي، هذا وقد ظهرت براعة تورجينيف في تشييده للديالوج الذي تمكن الكاتب من خلاله أن يكشف بعض ملامح شخصياته.

وقد وضع الكاتب في أساس بنيان روايته مبدأ المقابلات، حين يضع الشخصيات المتعارضة في الأفكار والمثل العليا وجها لوجه، وهذا المذهب يخدم في الرواية غرض المساعدة على كشف نفسيات شخصياتها.

«والآباء والأبناء» تتميز بالإيجاز المدهش في الأسلوب فالكاتب لا يعطي أنسجة متسعة أو لوحات واسعة، ولا يدخل بعدد كبير من الشخصيات، بل يحاول أن يتوقف فقط عند اكثر الشخصيات نمطية. وتورجينيف في كشفه للشخصية المحورية نجده يجمع من حولها الشخصيات الأخرى، التي تساعد في احتكاكاتها بالشخصية المحورية على كشفها. ومثلما حدث في «رودين» فان بازاروف لا يظهر في الرواية إلا في المرحلة الأخيرة الناضجة من حياته أما طفولته وصباه وشبابه المبكر فهي لا تتكشف بالرواية.

وتلعب الملابس دورها في كشف الشخصية عند تورجينيف فهي تساعد على الدلالة على صاحبها، فبازاروف وقت كان يعيش في ضيعة مارينو كان يخرج مبكرا لجمع الضفادع وهو في «معطف قطني وسروال ملطخين بالأوساخ، وكانت نبتة من نباتات المستنقع قد تشبثت بقبعته المستديرة العتيقة فطوقت اسطوانتها»[*69] إن هيئة وملابس بازاروف كما يصفها الكاتب تساعد على فهم شخصية بازاروف، كإنسان كد ونشاط، وهو ما يبدو في تناقض مع هيئة وملبس الأرستقراطي الكسول باقل كيرسانوف، الذي يحرص على تناول طعام الإفطار «بياقة منشاة».

ويلعب المنظر الطبيعي أيضا دوره في كشف طبيعة الشخصية، وإبراز الدور الجمالي، «فالآباء والأبناء» تمتلئ بالمنظر الشاعري الذي يعكس الجمال

الهادئ للطبيعة الروسية وهو المنظر الذي يشتهر به تورجينيف عابد الطبيعة ومغنيها. إلى جانب هذا المنظر نجد الطبيعة تبرز كعامل مساعد للدلالة على شخصيات الرواية، فنظرة بازاروف إلى الطبيعة «كورشة والإنسان عامل بها» تؤكد التطرف في نظراته المادية وتنفي الإحساس الجمالي عنده، وعلى عكس ذلك فالطبيعة التي تثير أفضل مشاعر وذكريات نيكولاي كيرسانوف تدل على نعومة ورقة طبيعته، وهو لهذا يدهش و يستنكر موقف بازاروف منها، و يصاحب دهشته المنظر الطبيعي الخلاب لتورجينيف، فقد تطلع نيكولاي كيرسانوف إلى ما حوله وكأنما يريد أن يفهم كيف يمكن عدم الإحساس بالطبيعة. حل المساء، واختفت الشمس وراء حرج الحور المنبسط على نصف ميل من البستان، كانت ظلاله تمتد بلا نهاية عبر الحقول الساكنة، ومر فلاح على ظهر فرس بيضاء تسير خببا في الدرب الضيق المعتم على طول الحرج، كان مرئيا كله بوضوح، كله حتى الرقعة على كتفه بالرغم من الظلال التي تلفه، وكانت أرجل الفرس قد لاحت بوضوح يبعث على الانشراح، كانت أشعة الشمس بدورها تخترق الحرج وتنساب عبر الأجمة فتغمر جذوع المحور بضوء دافئ جعلها شبيهة بجذوع الصنوبر وجعل لون أوراقها ليليا فاتحا، وتشهق فوقها السماء الزرقاء الباهتة التي خضبها الشفق بلمسات خفيفة، كانت السنونات تحلق عاليا وقد هدأ النسيم كليا، وكانت نحلات متخلفة تئز بكسل وخمول بين أزهار الليلاك.[*70]

الحواشي

(*) عاش تورجينيف في الفترة (1818- 1883)

(*1) تورجينيف، المؤلفات الكاملة، الجزء العاشر، ص 349.

(*2) تورجينيف، المؤلفات الكاملة، الجزء11، موسكو 1956، ص 403.

(*3) جوركي، تاريخ الأدب الروسي، موسكو، سنة 1939، ص 1970

(*4) تورجينيف، المؤلفات الكاملة، الجزء الثاني، سنة 1976، ص 62: 63

(*5) المرجع السابق ص 63.

(*6) المرجع السابق ص 26- 27.

(*7) المرجع السابق ص 32.

(*8) تورجينيف، المؤلفات الكاملة، الجزء الثاني، سنة 1976، ص 32.

(*9) المرجع السابق، ص 55

(*10) المرجع السابق الصفحة السابقة.

(*11) المرجع السابق ص 86.

(*12) الصفحة السابقة.

(*13) المرجع السابق ص 88

(*14) المرجع السابق ص 57

(*15) المرجع السابق ص 70.

(*16) المرجع السابق ص 79.

(*17) المرجع السابق ص 59.

(*18) المرجع السابق ص 99.

(*19) المرجع السابق ص 100.

(*20) المرجع السابق ص 107.

(*21) المرجع السابق ص 116.

(*22) المرجع السابق ص 117.

(*23) المرجع السابق، ص 122

(*24) المرجع السابق، ص 123.

(*25) المرجع السابق ص 124.

(*26) المرجع السابق ص 117.

(*27) المرجع السابق ص 125.

(*28) المرجع السابق ص 126.

(*29) المرجع السابق ص السابقة.

(*30) بسيبليوف، تاريخ الأدب الروسي، موسكو 1972، ص 295.

(*31) ادينوكوف، «مشاكل شاعرية وتصنيف الرواية الروسية»، سنة 1971 ص 77.

(*32) تورجينيف، المؤلفات الكاملة، الجزء الثاني، ص 110
(*33) المرجع السابق ص 99
(*34) المرجع السابق ص 110.
(*35) المرجع السابق، الصفحة السابقة
(*36) تورجينيف، «رودين»، المؤلفات الكاملة، الجزء الثاني، ص 35.
(*37) المرجع السابق ص 136.
(*38) المرجع السابق ص 35.
(*39) جمع الاقتباسات مأخوذة عن المؤلفات الكاملة للكاتب باللغة الروسية، التي أصدرتها دار نشر «الأدب الفني» في موسكو سنة 1976.
(*40) لوناتشارسكي، «مقالات عن الأدب»، موسكو، 1957، ص 198.
(*41) دوبرولوبوف، المؤلفات الكاملة، الجزء الرابع، 1937، ص 58.
(*42) تورجينيف، المؤلفات الكاملة، الجزء الثالث، 1976، ص 159.
(*43) تورجينيف، المؤلفات الكاملة، الجزء الثالث، ص 163.
(*44) المرجع السابق ص 168.
(*45) المرجع السابق ص 169.
(*46) المرجع السابق ص 171.
(*47) المرجع السابق ص 196.
(*48) المرجع السابق ص 187.
(*49) المرجع السابق ص 199.
(*50) المرجع السابق ص 178.
(*51) المرجع السابق ص 191.
(*52) المرجع السابق الصفحة السابقة.
(*53) المرجع السابق ص 192.
(*54) المرجع السابق الصفحة السابقة.
(*55) المرجع السابق ص 195:194.
(*56) المرجع السابق ص 196.
(*57) المرجع السابق الصفحة السابقة.
(*58) المرجع السابق ص 187.
(*59) المرجع السابق ص 88.
(*60) المرجع السابق ص 165.
(*61) المرجع السابق ص 170.
(*62) المرجع السابق ص 177.
(*63) المرجع السابق ص 291.
(*64) المرجع السابق ص 264: 265.
(*65) المرجع السابق ص 242: 243.
(*66) تورجينيف، المؤلفات الكاملة، الجزء الثالث، ص 242: 243.
(*67) المرجع السابق ص 254.

(68) تورجينينف، المؤلفات الكاملة، الجزء الثالث، ص 328.

(*69) المرجع السابق ص 328.

(*70) خطابات «تورجينيف»، المؤلفات الكاملة، الجزء الرابع، ص 380.

(*71) تورجينيف «المؤلفات الكاملة» الجزء الثالث، ص 333.

(*72) تورجينيف «المؤلفات الكاملة» الجزء الثاني، ص 170.

(*73) المرجع السابق ص 199.

8 دستويفسكي الروائي (*)

دوستويفسكي أحد أئمة الرواية الروسية الكلاسيكية، فإنتاجه الروائي يشغل مكانة هامة وخاصة لا في تاريخ الرواية الروسية فقط بل وفي الرواية العالمية أيضا.

تشكل اتجاه دستويفسكي إلى الرواية كفن تحت تأثير التجربة الروائية لكل من بوشكين وجوجول، كما أشار الكثير من الباحثين أيضا إلى أهمية رواية كل من بلزاك وجورج صاند وفيكتور هوجو وديكنز بالنسبة لروايات دستويفسكي.

برز دستويفسكي في الساحة الأدبية في أربعينات القرن الماضي، واتسم إنتاجه الروائي منذ أول رواية له وهي «المساكين» بالمنهج الفني الجديد، فنجده يبتعد عن الخط الهجائي المميز لرواية معلمه جوجول الذي كان يجذب اهتمامه وصف الحياة الموضوعية المعيشية بأنماطها المتعددة، واتجه دستويفسكي إلى البحث العميق في نفس أبطاله حيث يعطي الكاتب من خلاله صورة للواقع والحياة «الجارية».

كتب دستويفسكي القصة والرواية، وكانت أشهر رواياته: «المساكين» (1845)، «المحقرون والمهانون» (1861)، «الجريمة والعقاب» (1866)، «الأبله» (1869)، «الشياطين» (1822)، «المراهق» (1875)، «الاخوة

كارمازوف» (1880).

ويعتبر وصف حياة فقراء المدينة من أكثر الموضوعات المحببة عند دستويفسكي الروائي وقد اتجه إلى هذا الموضوع في العديد من رواياته، من ذلك «المساكين»، «المحقرون والمهانون»، «الجريمة والعقاب». ودستويفسكي في تصويره لحياة الفقراء ينحو نحوا جديدا، فهو لا يهتم بتصوير اللوحات المعيشية التي تعكس الفقر والتناقضات الاجتماعية التي تحكم وجود الفقراء قدر اهتمامه بتصوير العالم الروحي والأخلاقي للفقراء، والذي يبرز في ارتباط وثيق بوجودهم المادي، فالمشكلة الاجتماعية للفقر تبرز في روايات دستويفسكي من خلال المشكلة الأخلاقية والنفسية. والعالم الداخلي لفقراء دستويفسكي هو عالم صعب ومعقد، فرغم ما يظهر فيه من غيظ وحنق وأنانية ورغم ما قد يسيطر عليه من أفكار كاذبة أو وعي مريض، فهو مع ذلك عالم الخير والمشاعر الطاهرة ومبادئ الإنسانية والأخوة والضمير الحي والنفس القادرة على التضحية والمعاناة والتصحيح.

حملت روايات دستويفسكي بصمة الواقع المعاصر، فهي تصور الكثير من أحداثه الجارية ومشاكله الملحة كالجريمة، والركض وراء المال، ووقوع الإنسان ضحية الإغراءات والأفكار الشريرة، والانفصام بين الشخصية والمجتمع وبين الطبقات الحاكمة والشعب، وتفكك وسقوط الركائز العائلية التقليدية وأزمة الحياة الاجتماعية المعاصرة ومشكلة وجود الإنسان بها وخلافه. كما اهتم دستويفسكي أيضا في ستينات وسبعينات القرن الماضي برسم نمط البطل المفكر ذي العقل المتأمل والاتجاه التحليلي تجاه الواقع، وهو الذي برز في أشهر رواياته «الجريمة والعقاب» و «الاخوة كارمازوف». لكن بطل دستويفسكي هذا-ورغم ما يملكه من إمكانات عقلية وفكرية كبيرة-يظهر فريسة للأفكار الكاذبة المضللة ويبدو بعيداً عن الشعب ولا يشارك في الحركة التحريرية لبلاده مع أن فكره يتيه في البحث عن مخرج من أزمة الحياة. وهذا البطل يسيطر عليه شك عميق تجاه المثل الثورية الاشتراكية والليبرالية، و يتأرجح بين الاتجاهات الفوضوية المدمرة وبين الأفكار الدينية التي تدعو إلى الخنوع.

ورغم أن دستويفسكي حاول أن يربط بين هذا النمط من الأبطال وممثلي الحركة الاشتراكية الثورية وأن يسخر بذلك و يشوه بشكل أو بآخر

ممثلي هذه الحركة، إلا أن روايات دستويفسكي على الرغم من ذلك اعتبرت ذات أهمية بالنسبة لتطور الحركة الثورية في روسيا، فقد كان هؤلاء الأبطال بمثابة تجسيد للأقلية الصغيرة من شباب الحركة الثورية ممن وقعوا تحت تأثير أفكار ونظريات مضللة، وقد أوضحت الدراسة النقدية للأشكال المختلفة لهذه الأفكار عدم صلاحيتها وقوتها المدمرة، ومن ثم اكتسبت رواية دستويفسكي قوة تطهيرية كبيرة، وعلاوة على ذلك فأهمية رواية دستويفسكي ترتبط بسماتها العامة والتي في مقدمتها الروح الديموقراطية والإنسانية، فدستويفسكي يرفض في رواياته ويهاجم الشر الاجتماعي ويرسم لوحة مريعة للتناقضات بين الأغنياء والفقراء، ويحدق في ألم وتعاطف في مصير الإنسان البسيط المضطهد من الشعب والذي كان يؤمن به إيمانا كبيراً.

كما حملت روايات دستويفسكي حلما حارا بالتغيير وإيمانا بالبعث وبمستقبل مشرق للوطن بغض النظر عن تصورات الكاتب تجاه سبل التغيير. ورواية دستويفسكي هي أيضا خير نموذج للرواية الاجتماعية النفسية الفلسفية، فإلى جانب الخط الاجتماعي البارز لرواياته نجدها أيضا ذات اتجاهات «إيديولوجية» ونفسية في ذات الوقت، فدستويفسكي المفكر كان يسعى في تصويره للحياة الواقعية إلى فهم القوانين التي تحركها، وكان يحاول النفاذ إلى مغزى المشاكل الجوهرية لتطور الإنسانية، ولذا فإن دستويفسكي يصور مصير شخصياته في ارتباط لا ينفصم بالموضوعات الفلسفية والأخلاقية والدينية التي يطرحها في رواياته والتي يضعها في مركز اهتمامه وبحثه، ويتحدد تبعا لها بنيان الرواية وخصائصها، ولذا نجد أن رواية دستويفسكي تتميز بالديالوج الحار وعنصر الإثارة الشكلية الذي يخفف من حدة اصطدامات الشخصيات ومن الديناميكية المتوترة للأحداث التي تنبع من صراع الشخصيات حول (نعم) أو (لا) حيال الأفكار الواردة في الرواية، وهي الأفكار التي ترتبط بكل الأحداث و بكل خطوط المضمون والتي تفسر تصرفات الأبطال أنفسهم. وقد أكسبت ديناميكية الحدث وتوتره رواية دستويفسكي طابعا دراميا، و يتدعم هذا الطابع من جهة أخرى بمأساة وجود الشخصيات وبالمصير التراجيدي للإنسان في ظروف التناقضات القاسية. وأيضا بمأساة وجود آلاف العائلات التي يصرعها

التناقض الداخلي، ودراما الانفصام الداخلي للشخصية. إن دستويفسكي قد قدم حقيقة-كما أشار العديد من النقاد-رواية جديدة أطلق عليها لقب «الرواية المأساوية» أو الرواية «المفجعة»[*1].

بالإضافة إلى ذلك فدستويفسكي-كما أشرنا آنفا-أحد رواد الرواية النفسية، فروايته تتسم بتوتر حاد في احساسات الشخصية وبدقة في تصوير أفكارها ومشاعرها، وبعمق في النفاذ إلى التناقضات الداخلية للإنسان الذي يتكشف في أكثر لحظات حياته الصعبة ومن خلال صراعات عنيفة مع نفسه وتوتر حاد للرغبات. فبطل دستويفسكي لا يتضح جوهره الداخلي في الحالات النفسية العادية بل وهو في قمة معاناته وفي وقت الاهتزازات الروحية المعذبة. ودستويفسكي المحلل النفسي يستند في تحليله لنفسية أبطاله إلى معيار «الشعبية»، فنجده يقارن بين أفكار ومعاناة أبطاله الرئيسيين ويبين الوعي الأخلاقي للجماهير الذي يقيس به صحة أو خطأ أفكار وتصرفات الأبطال. وبالإضافة إلى ما ذكرنا فقد اتسمت روايات دستويفسكي بالعديد من الخصائص الفنية الأخرى التي ارتبطت بمهمة تجسيد أفكار الكاتب والتي سنتناولها بإيضاح اكثر عند تحليلنا لأهم روايتين لدستويفسكي وهما: «الجريمة والعقاب»، و «الاخوة كارمازوف»، وهما الروايتان اللتان تظهر من خلالهما أبرز السمات الفكرية والفنية لروايات دستويفسكي.

الجريمة والعقاب

نتناول في هذا الجزء رواية دستويفسكي الشهيرة «الجريمة والعقاب» التي تشغل مكانة هامة في تاريخ الرواية الروسية. و ينقسم تحليلنا إلى أربعة مقاطع، سنتناول في المقطع الأول الأفكار الرئيسية في الرواية، أما في المقطع الثاني فسنعرض لأهم الأحداث بها، أما المقطع الثالث فسنكرسه للحديث عن شخصية البطل الرئيسي رسكولينكوف الذي أثار حوله جدلا طويلا والذي يعتبر مفتاحا للكثير من القضايا التي تعرض لها الكاتب في روايته، وسنحاول في هذا المقطع أن نتوقف بالذات عند الدوافع المختلفة التي دفعت به إلى الجريمة، أما المقطع الرابع والأخير فسنخصصه لحديث سريع عن الخصائص الفنية للرواية.

١ - الأفكار الرئيسية:

تتطرق «الجريمة والعقاب» لمشكلة حيوية معاصرة ألا وهي الجريمة وعلاقتها بالمشاكل الاجتماعية والأخلاقية للواقع، وهي المشكلة التي اجتذبت اهتمام دستويفسكي في الفترة التي قضاها هو نفسه في أحد المعتقلات حيث اعتقل بتهمة سياسية، وعاش بين المسجونين وتعرف على حياتهم وظروفهم.

وتتركز حبكة الرواية حول جريمة قتل الشاب الجامعي الموهوب رسكولينكوف للمرابية العجوز وشقيقتها والدوافع النفسية والأخلاقية للجريمة.

ولا تظهر «الجريمة والعقاب» كرواية من روايات المغامرات أو الروايات البوليسية، بل هي في الواقع نموذج لكل تأملات الكاتب في واقع الستينات من القرن الماضي بروسيا، وهي الفترة التي تميزت بانكسار نظام القنانة وتطور الرأسمالية، وما ترتب على ذلك من تغيرات جديدة في الواقع الذي ازداد به عدد الجرائم، ولذا نجد الكاتب يهتم اهتماما كبيرا في روايته بإبراز ظروف الواقع الذي تبرز فيه الجريمة كثمرة من ثماره، ومرض من الأمراض الاجتماعية التي تعيشها المدينة الكبيرة بطرسبرج (لينينجراد حاليا) وهي المدينة التي أحبها الكاتب وبطله حبا مشوبا بالحزن والأسى على ما تعيشه من تناقضات، ولهذا السبب بالذات نجد الكاتب كثيرا ما يخرج بأحداثه إلى الشارع ليجسد من خلاله حياة الناس البسطاء والمدينة الممتلئة بالسكر والدعارة والآلام.

إن حياة الناس البسطاء أمثال البطل الرئيسي رسكولينكوف وأمه وأخته وعائلة مارميلادوف أحد معارف رسكولينكوف وابنته سونيا، تبدو مظلمة وقاتمة يشوبها اليأس والعذاب والفقر وسقوط الإنسان الذي سدت أمامه كل السبل حتى لم يعد هناك «طريق آخر يذهب إليه»[*2] وهي الكلمات التي ساقها الكاتب في أول الرواية على لسان مارميلادوف في حديثه مع رسكولينكوف.

ويجعل الواقع القاسي من مارميلادوف فريسة للخمر و يدفع بابنته سونيا إلى احتراف الدعارة لإطعام أخوتها الصغار الجائعين، ويجعل زوجته عرضة للجنون، كما يدفع هذا الواقع بالشاب الجامعي الموهوب رسكولينكوف

إلى الجريمة ويجعل أخته عرضة للإساءة بالبيوت التي تلتحق بخدمتها. إن شخصيات الرواية تبدو مقسمة إلى مجموعتين تمثلان مواقع اجتماعية متعارضة: مجموعة تمثل الشعب المضغوط الذي يطحنه الفقر والحاجة والحرمان، وتتمثل في كل من رسكولينكوف وسونيا وعائلاتهما، ومجموعة أخرى تمثل أصحاب المال الذين تعطيهم ثروتهم «حق» الإساءة إلى المحتاجين، وفي مقدمة هذه المجموعة تبرز المرابية العجوز الشريرة التي تمتص دماء الناس وتقتص منهم والداعر المجرم سفيرديجالوف الذي تمكنه ثروته من الإساءة إلى المعوزين بلا رادع ولا عقاب.

وإلى جانب وصف الواقع المعاصر تطرق الكاتب في الرواية من خلال بطله المجرم غير العادي صريع «الفكرة» إلى نقد الفكر الاشتراكي والليبرالي المعاصر له وانعكست من خلال ذلك مثل دستويفسكي العليا ومبادئه ونظرته إلى سبل التغيير وهو ما سنتناوله بالتفصيل عند حديثنا عن رسكولينكوف.

ورغم أن دستويفسكي قد رفض شتى الأفكار التي كانت تنادي بالتغيير إلا أنه قد هاجم بشدة الظلم الاجتماعي والمجتمع الذي تعج فيه بكثرة «المنافي والسجون والمحققون القضائيون والأشغال الشاقة»[3*]، كما ندد بظروف الواقع الذي تهدر به كرامة الناس والذي تراق به الدماء «التي كانت تراق مثل الشمبانيا»[4*]، وبالإضافة إلى هذه الموضوعات فقد انعكست في الرواية نظرة الكاتب للجريمة كوسيلة من وسائل الاحتجاج ضد الظلم الاجتماعي، كما تجسد فيها تقييم الكاتب للدوافع المختلفة للجرائم والجذور الاجتماعية والنفسية لها وهو ما سنتناوله بإسهاب عند الحديث عن شخصية البطل الرئيسي.

2- أهم الأحداث بالرواية:

(أ) الجريمة

ها هو الشاب رسكولينكوف يخطط لجريمته المزمعة، أو لتلك «الفكرة» التي تختمر برأسه، وهو يرتب ويعد لها بمهارة ودقة وعناية شديدة، فهو يقوم بزيارة استطلاعية لمكان الجريمة وهو بيت المرابية العجوز، لكن على ما يبدو لم يكن قد قرر نهائيا في تلك اللحظة تنفيذ الجريمة، وهو ما نعرفه من المونولوج الداخلي للبطل: «يا إلهي إن كل هذا لكريه، أحقيقة،

أحقيقة أنا.. لا، إنه لهراء، إن هذا لسخف، أحقيقة يمكن لهذا الهول أن يخامر رأسي»[*5]

كان رسكولينكوف يشعر في الفترة الأخيرة بالنفور الشديد تجاه كل شيء، وها هو هذا الشعور يتفاقم وهو في طريقه إلى بيت المرابية. توجه رسكولينكوف إلى بيت المرابية لزيارتها وليرهن ساعته وبالصدفة-وهو مار بالطريق إلى بيتها-قابل شقيقها الوحيدة ليزافيتا التي تعيش معها في نفس الشقة، وفهم من حديث ليزافيتا مع الآخرين أن ليزافيتا لن تكون بالمنزل الساعة السابعة مساء وأن المرابية بالتالي ستكون بمفردها في هذا الوقت، وفي التو راودت رسكولينكوف بشدة فكرة الجريمة، فالفرصة في هذا الوقت ستكون سانحة لتدبيرها وقد لا يكون هناك بديل لهذه الفرصة. وعاد رسكولينكوف إلى حجرته بعد أن صمم على تنفيذ الجريمة «كالمحكوم عليه بالموت»، «ولم يكن يفكر في شيء، ولم يستطع على الإطلاق أن يفكر بل أحس بكل كيانه فجأة بأنه لم يعد عنده حرية البصيرة والإرادة وأن كل شيء قد حسم فجأة ونهائيا»[*6].

ويصف الكاتب يوم الجريمة بأنه كان ذلك اليوم «الذي قرر كل شيء مرة واحدة، فقد أثر عليه بطريقة آلية، وكما لو كان قد أخذه أحد ما من يده وجذبه خلفه بلا مقاومة، بعناء بقوة غير طبيعية، بلا اعتراضات»[*7]. قبل أن يتوجه رسكولينكوف إلى بيت المرابية فكر في أن يعرج على مطبخ صاحبة الدار التي يقيم بها ويأخذ من هناك بلطة، ولكن بالصدفة كانت الخادمة تقف هناك تؤدي عملها فلم يتمكن من ذلك، لكنه وجد عند البواب بفناء المنزل بلطه أسفل المقعد، فأخذها وخبأها في ردائه، وسار إلى بيت المرابية في خطى هادئة ودون أن يتعجل كي لا يثير الشكوك به، وكان ينظر قليلاً إلى المارين محاولا ألا يحدق على الإطلاق في الوجوه، وأن ينهكون ما أمكن غير ملحوظ[*8].

صعد رسكولينكوف إلى شقة المرابية، ودق جرس الباب. في البداية لم تجبه العجوز، فقد كانت وحيدة وهي شكاكة بطبعها، وهو يعرف عن عاداتها بعض الشيء. ألصق رسكولينكوف أذنيه بالباب وأصغى جيدا فسمع حركة يدها الخفيفة بالباب فأصغى جيدا، وبدا له أنها أيضا بالداخل كانت تنصت إليه. وأخيرا فتحت له العجوز الباب وهي تحدق نحوه بنظراتها

الحادة المرتابة، مما جعل رسكولينكوف يقبض على الباب بشدة تجاهه خشية أن تعود فتقفله مرة أخرى، وسمحت له العجوز بالدخول إليها بعد أن أخبرها بأنه ندم لإعطائها بعض الرهن. إلا أن نظرات العجوز الغريبة أثارت خوف رسكولينكوف، الشيء الذي أوقعه في خطأ كلفه الكثير، فقد نسى رسكولينكوف من ورائه الباب مفتوحا.

وقدم رسكولينكوف للعجوز الرهن، فاستدارت عنه بظهرها وهي تحاول أن تفك الرابطة المعلقة برقبتها، وهنا فك رسكولينكوف أزرار ردائه لكي يستل البلطة، لكن يديه صارتا ضعيفتين لدرجة أنه «كان مسموعا له نفسه كيف كانتا تنملان وتتخشبان مع كل لحظة؟»[(*9)].

لكن رسكولينكوف خشى من ضياع اللحظة المواتية، وفجأة وكما لو كانت رأسه بدأت تدور هوى بالبلطة وبكل قواه على رأس العجوز، فصرخت في ضعف ثم خرت صريعة مضرجة في دمائها. وضع رسكولينكوف البلطة على الأرض بجوار القتيلة، وزحف إلى جيبها وهو يحاول ألا «يخدش نفسه بالدم المنسكب منها، فقد كان رسكولينكوف في تلك اللحظة في كامل وعيه وتنبهه، لكن يديه كانتا ما تزالان ترتعدان، واستل المفاتيح من جيب العجوز وكانت في ربطة واحدة وجرى بها إلى حجرة النوم.. وبدأ يفتش بين المفاتيح عن المفتاح الذي يفتح الدولاب الذي تخبئ به العجوز الأموال والأشياء الثمينة التي في حوزتها، وهنا انتابه شعور غريب، فقد شك في أن العجوز لم تمت بعد، فألقى بكل شيء وركض إليها للتأكد، وهنا لاحظ على رقبتها الرابطة المعلقة وتمكن بصعوبة من أن يقطعها، وكان بها صليبان سوى حافظة نقودها فأخذها ووضعها بجيبه، ثم عاد مرة أخرى إلى حجرة النوم ليجرب فتح الدولاب، وفجأة سمع ما يوحي بوجود شخص آخر في الحجرة التي كانت ترقد بها العجوز القتيل فهب رسكولينكوف من مكانه وصمت «كالميت» وخيل له في تلك اللحظة أن شخصا ما يصرخ صرخة خفيفة، وهنا وبدافع من الحفاظ على النفس قبض على البلطة وخرج من الحجرة إلى مكان الصوت فوجد ليزافيتا شقيقة المرابية والتي حسب من قبل عدم وجودها، وجدها واقفة في منتصف الحجرة تتفحص أختها القتيل وهي مأخوذة بدرجة لا تقوى معها على الصراخ، لقد عادت ليزافيتا فجأة ودخلت من الباب الذي تركه رسكولينكوف من ورائه مفتوحا طوال وقت الجريمة.

وارتجفت ليزافيتا حين شاهدت رسكولينكوف، و بلا إرادة أخذت تتراجع إلى الخلف دون أن تصرخ، وهوى رسكولينكوف على ليزافيتا المسكينة وأرداها قتيلة في الحال هي الأخرى. وارتعدت بعدها أوصال رسكولينكوف من شدة الخوف، فقد اضطر إلى جريمة مفاجئة لم يكن قد حسب حسابها، وإنما اضطر إليها اضطرارا، ومن ثم انتابه شعور شديد بالازدراء. لقد خيل لرسكولينكوف أنه قد خطط بمهارة لجريمته، وأنه قد حسب كل صغيرة وكبيرة، لكن الحياة أعقد من أن تحسب، فهي دائما أوهى من كل حساباتنا.

فكر رسكولينكوف في الهرب سريعا، فقد كان مضطربا وخائفا لدرجة كبيرة أنسته فتح الدولاب الذي كان يحاول فتحه والذي كانت تحتفظ به العجوز بأهم جزء من ثروتها.

أسرع رسكولينكوف إلى المطبخ بعد أن أقفل الباب وهناك اغتسل وغسل البلطة وعدل من هيئته ثم اتجه إلى الباب ليهرب سريعا بعد أن أخذ معه حافظة نقود المرابية وبعض الحلي التي وجدها أسفل سريرها، ولكن كانت هناك مفاجأة تنتظره، فبعد أن فتح الباب وهم بالخروج بلغ مسمعه وقع أقدام أشخاص قادمين إلى شقة العجوز فتراجع للخلف وأوصد الباب في هدوء شديد، واضطر رسكولينكوف أن ينتظر بمنزل العجوز فترة حتى يخلو له الطريق إلى الشارع، وحتى ينصرف زبائن العجوز الذين انتابتهم الشكوك في أسباب عدم فتحها لهم. وما إن تمكن رسكولينكوف من الخروج من منزل العجوز حتى سار إلى حجرته وهو في حالة شديدة من الإعياء وكأنه قد انتابته حمى شديدة، وقبل أن يصل إلى حجرته أعاد البلطة إلى مكانها الذي أخذها منه، أما الأشياء والحافظة التي تمكن من أخذها من عند العجوز فقد ألقى بها في كومة في أحد أركان حجرته وخبأها في فتحة خلف ورق الحائط ودون أن تعتريه أي رغبة في مجرد النظر إلى محتوياتها، بل نجده يفكر في إلقائها جميعا والتخلص من آثار الجريمة، ثم قرر بعد ذلك لإبعاد الشبهات عنه أن يحتفظ بها في مكان مهجور أسفل أحد الأحجار الكبيرة.

(ب) العقاب

بقتل العجوز وأختها ليزافيتا قتل الكاتب بطله وحطمه تماما،

رسكولينكوف نفسه يتساءل بعد الجريمة «وهل قتلت العجوز؟ لقد قتلت نفسي لا العجوز»(*10) ودستويفسكي لم يعاقب بطله بتقديمه إلى حبل المشنقة، فقد بدا العقاب القانوني أخف أشكال العقاب التي لقيها رسكولينكوف، أما العقاب الحقيقي فقد كان من داخل البطل نفسه ومن ضميره حيث ثاب إلى رشده عقب الجريمة، فكما يقول رسكولينكوف نفسه «إن من عنده ضميراً فهو الذي يتعذب إذا وعى الغلطة، وهذا هو عقابه»(*11).

وإذا نظرنا إلى صفحات الرواية المخصصة لوصف الجريمة فسنجدها أقل بكثير من تلك المخصصة لوصف العقاب، وعقاب البطل هنا عقاب فريد وقاس يختلف عن أي عقاب تقليدي يناله أي مجرم.

لقد بدأ العقاب النفسي للبطل بعد الجريمة مباشرة، فما إن فرغ رسكولينكوف من محو الآثار المادية لجريمته حتى بات صريع شعور جديد غير محدد بدأ يتعمق تدريجيا بداخله، ألا وهو شعور بالنفور تجاه كل شيء وكل شخص يقابله، أما وجوه الناس فقد كانت تبدو له «قبيحة وكذا مشيتهم وحركاتهم.»(*12)

لقد بدا لرسكولينكوف أنه قد انفصل تماما عن عالم الأحياء، وانه كما لو كان قد «قطع نفسه بمقص عن الجميع»(*13).

كان رسكولينكوف في تجولاته الكثيرة بشوارع المدينة يبدو شارد الفكر، كانت قدماه كثيرا ما تجرانه بلا إرادة، وكما لو كان يسير بفعل قوة خفية إلى مكان الجريمة، ليعود بعد ذلك إلى حجرته فيسقط في حالة من الغيبوبة والتيه، يتراءى لرسكولينكوف خلالها أحلام مفزعة تمتلئ كلها بالعواء والدموع والدم، ويرقد رسكولينكوف أثناء ذلك يهذي بكلام غير مفهوم يبدو معه أمام القلة المحيطة كالمجنون. وإلى جانب كل هذا العذاب بدأ رسكولينكوف يستشعر شعورا جديدا أحس به لأول مرة بعد تمكنه من الهرب بصعوبة من منزل المرابية، ألا وهو شعور الخوف والاضطهاد عند الإنسان المطارد، وها هو هذا الشعور يتفاقم بعد معرفة رسكولينكوف بمطاردة الشرطة له، فقد فطن رسكولينكوف إلى ملاحقة المحقق القانوني له الذي كان يسترسل معه في أحاديث طويلة، محاولا الإيقاع به والحصول على اعتراف منه، وقد أثارت هذه الأحاديث غيظ رسكولينكوف الذي شاهد بها محاولة مكشوفة لاستدراجه، فهو يقول «إذن هم لا يريدون أن

يخفوا أنهم يطاردونني كقطيع كلاب»[*14].

وكان شعور الإنسان المطارد يتفاقم لدى رسكولينكوف مع الأيام، وهاهو شخص يظهر من تحت الأرض و يشير إليه «يا قاتل». واقعة غريبة تحدث مع رسكولينكوف وتثير بداخله المخاوف بدرجة تجعل «قدميه تخوران» وكما لو كان قد تجمد، ففي إحدى المرات التي خرج فيها رسكولينكوف للتجول شاهد البواب وهو يقف أمام حجرته فلفت نظره مشيراً إلى شخص ما طويل الهيئة، وحين سأل رسكولينكوف البواب عن الموضوع أخبره بأن الرجل كان يسأل عنه، وحينئذ اندفع رسكولينكوف في أعقابه حتى لحق به وسار في محاذاته، وسأله رسكولينكوف عما إذا كان يسأل عنه، فلم يجبه الرجل ولم يرد ولم يعره بالا، حينئذ قال له رسكولينكوف غاضبا: من أنت... ولماذا إذن حضرت.. سألت ثم الآن تسكت.. نعم.. ماذا يكون هذا؟!» فرد عليه الرجل بصوت هادئ وواضح «يا قاتل»..[*15] لقد أخذ رسكولينكوف بهذه الحادثة، وما إن عاد إلى حجرته حتى رقد بلا حراك على الأريكة، وتمدد عليها وهو يتأوه، فما لبث أن غفا في حلم عن أيام طفولته.. ثم تنبه بعد ذلك على صوت وقع أقدام صديقه رازوميين، ووضع رسكولينكوف يده على رأسه التي كانت تعتصرها الأسئلة: «من هو، من هو هذا الشخص الذي خرج من تحت الأرض؟ أين كان وماذا شاهد؟ لقد شاهد كل شيء، هذا لا شك فيه. أين كان يقف آنذاك ومن أين كان ينظر؟ لماذا يخرج الآن فقط من تحت الأرض؟ وكيف استطاع أن يرى وهل هذا ممكن؟[*16] وما لبث أن ضعف جسد رسكولينكوف ووهن مرة واحدة، وأحس لدقائق «كما لو كان يهذي: وسقط في مزاج متهيج منفعل»[*17]

لقد وضع الكاتب بطله في مواضع مختلفة من الناس المحيطين به وذلك كي يكشف آلامه وعذابه بعد الجريمة، ورد فعل حالته على هؤلاء الناس، وذلك خلال لقاءات رسكولينكوف مع أمه وأخته اللتين قدمتا إلى بطرسبرج بعد الجريمة وصديقه رازوميين ولوجين الذي يرغب في الزواج من أخته دونيا، وسفيرديجالوف الذي كانت تعمل لديه دونيا كمربية والذي نالت من جرائه إهانات، لقد كان أكثر الذين أحسوا بالتغيير الذي طرأ على رسكولينكوف هم أمه وأخته اللتان انتابتهما الحيرة والحزن لما يعانيه رسكولينكوف من عذاب نفسي. أما رسكولينكوف الذي كان من قبل الجريمة

يتجنب الأصدقاء والزملاء فقد أصبح الآن بعد الجريمة يحس بالغربة حتى عن أقرب الناس وأحبهم إليه وهو يقول: «أمي أختي، كم كنت أحبهما فلم الآن أبغضهما، أبغضهما، ولا أستطيع تحملهما قريبا مني»(*18).

لقد استطاع رسكولينكوف أن يهرب بضعة أشهر من الحكم القانوني، ولكنه لم يستطع ولو للحظة واحدة منذ قيامه بالجريمة أن يتخلص من شعور الذنب والخطأ وتعذيب الضمير، وقد كان هذا الشعور هو العقاب الحقيقي المؤلم الذي أوقعه الكاتب ببطله، وكان هذا العذاب يحدث عن وعي من جانب البطل، ففي اعتقاد رسكولينكوف أن: «العذاب والألم ضروريان دائما للوعي الواعي والقلب العميق»(*19).

وبعد سلسلة طويلة من العذاب والألم اللذين عاشهما وعي وقلب رسكولينكوف، تقدم بعد ذلك طوعا واعترف بجريمته وأدلى بكل الدقة والوضوح بتفاصيل الجريمة، دون أن يشوه أية حقائق في سبيل مصلحته، كما اعترف بالمسروقات وأوصافها، مما بعث حيرة المحققين والأخصائيين الاجتماعيين في تفسير دوافع رسكولينكوف للجريمة، ولا سيما أنه قد اعترف بأنه لم يستخدم النقود التي أخذها من عند المرابية ولم يحاول حتى أن يتعرف على محتويات المسروقات.

وقد دفعت هذه الملابسات إلى اعتقاد بعض المحققين بأن أسباب الجريمة ترجع إلى «اختلال عقلي مع ميل انحرافي للقتل والسرقة، بلا أهداف مستقبلية أو حسابات للفائدة»(*20) أما رسكولينكوف فقد كان تبريره للجريمة في وقت المحاكمة يرتبط بوضعه المحتاج ورغبته في التدعيم المادي وبناء أولى خطواته في الحياة بنقود المرابية، وأيضا بسبب بعض الطيش بطبعه وصغر سنه. وحكمت المحكمة بعقاب رسكولينكوف بالأشغال الشاقة لمدة ثماني سنوات فقط، وقد كان هذا الحكم مخففا بالنسبة لشخص ارتكب جريمتي قتل مرة واحدة، وقد نطقت المحكمة بهذا الحكم المخفف لأسباب عديدة، فقد أخذت في الاعتبار كل الظروف الذاتية والموضوعية الخاصة بالمجرم، فهو علاوة على تقدمه طوعا للاعتراف في الوقت الذي لم يكن هناك ثمة أدلة مادية ضده، بل على العكس كان هناك شخص مهتز عقليا ونفسيا كان قد تقدم قبل ذلك واعترف بارتكابه لهذه الجريمة، علاوة على ذلك فقد كانت ظروف رسكولينكوف قبل الجريمة قاسية وصعبة

بالفعل، وإلى جانب كل ذلك فقد أخذ المحققون برأي أن رسكولينكوف لم يكن في كامل قواه العقلية وقت ارتكاب الجريمة، فشخص ينسى قفل الباب وقت الجريمة لابد أن يكون في حالة اضطراب غير عادية وبالإضافة إلى كل هذه الظروف والملابسات، فقد قدم صديق رسكولينكوف إلى المحكمة معلومات وإثباتات تكشف الجانب الإنساني الحسن من رسكولينكوف طالب الجامعة السابق، فقد أعطى بيانات عن رفقاء الجامعة الفقراء الذين كان يساعدهم رسكولينكوف في الوقت الذي كان يرزح هو نفسه تحت وطأة الفقر، كما حكت صاحبة الدار التي كان يسكن لديها عن كيفية تطوع رسكولينكوف بإخراج طفلين من شقة تحترق وكيف نالته حروق من جراء ذلك.

وبعد انقضاء خمسة شهور من محاكمة رسكولينكوف، نقل إلى المنفى في سيبيريا.

3- رسكولينكوف:

من هو رسكولينكوف؟ هل هو شخص غير طبيعي كان يعاني من أمراض نفسيه تدفعه إلى الانتقام من الناس كي يعيش بعد ذلك كل هذه الآلام من عذاب الضمير؟ أم هو شخص يدعى دور المصلح الاجتماعي الذي يحاول التخلص من الشر دون أن يتفادى هو نفسه هذا الشيء؟ أم هو شخص «غير عادي» كما كتب هو نفسه في مقال عمن أسماهم بالأشخاص «غير العاديين» الذين يحق لهم أن يقولوا كلمتهم حتى ولو اضطرهم ذلك إلى تخطي أي عقبة في الطريق؟ أم هو خليط من هذا وذاك معا في تركيبة متضاربة ومتناقضة ومعقدة. إن رسكولينكوف ورغم كل الغموض الذي لازم شخصيته إلا أنه في ذات الوقت يمثل نموذجا لأبطال دستويفسكي المحبوبين، فأبطاله عادة يعيشون حياة روحية؟ مضطربة و يطبعهم الفكر والألم والعذاب. وقد أثارت شخصية رسكولينكوف بالذات من بين أبطال ديستوفسكي جدلا طويلا حولها، واختلفت آراء النقاد في تحليلها؟ فقد شاهد البعض فيه نفسا مريضة مهتزة العقل ومن ثم فهولا يؤاخذ على جريمته، فمثلا الناقد سوفورين يقول: «إن رسكولينكوف شخص مريض، ذو طبيعة عصبية ومختل التفكير، ولذا فان قتل العجوز الشريرة ليس

بجريمة»[21*].

ومثل هذا التفسير لا يعتبر صحيحا وكافيا، فهو لا يأخذ بعين الاعتبار كل الظروف الموضوعية المحيطة بالبطل والتي كان لها دور كبير في ارتكابه للجريمة.

أما بعض النقاد الآخرين فقد شاهدوا في جريمة رسكولينكوف تعبيرا عن «دراما الفكر التي ظهرت في الغرفة الخانقة الضيقة كالنعش»[22*] ومثل هذا الرأي لا يأخذ في الاعتبار جوانب الضعف بشخص رسكولينكوف والتي كان لها دورها. أما جزء آخر من النقاد فقد رأى في رسكولينكوف «منتقما للإنسانية البائسة ولذل وآلام سونيا مارميلادوف»[23*]، وهذا الرأي لا يعطي أهمية «للفكرة» أو النظرية لدى رسكولينكوف والتي كان لها دورها في ارتكاب الجريمة، وإلى جانب هذه الآراء كانت هناك آراء أخرى تربط بين شخصية رسكولينكوف وممثلي الحركة الاشتراكية الثورية، وهو الرأي الذي هوجم بشدة من جانب ممثلي هذه الحركة. وعموما فرسكولينكوف يعتبر من أعقد شخصيات الرواية الروسية، وربما كان رسكولينكوف نفسه لا يفهم نفسه جيدا فأي إنسان هو؟ أشرير؟ أو خير؟ أو مصلح بطريقته..؟ أو هو خليط من كل هؤلاء معا؟.

سنحاول في هذا الجزء أن نتأمل شخصية رسكولينكوف، علنا نجد لها بعض التفسير..

من هو رسكولينكوف..؟

إن رسكولينكوف شاب جامعي وهب الذكاء والقدرة على التأمل والتحليل فيما يحيط به، وهو شهم بالطبع، كريم يجود بآخر ما في جيبه من أجل مساعدة الآخرين كما انه مدافع عن الحق والمظلومين.. ورسكولينكوف حساس بالطبع يحب الطبيعة ويعشق الزهور «التي كانت تشغله بوجه خاص»[24*] كما أنه يقدس الأطفال.

لم يكن لرسكولينكوف بالجامعة أي أصدقاء، إذ كان حسب وصف الكاتب له يتجنب الجميع، كما لم يكن يتزاور مع أحد ولم يكن يسهم في أي نشاط طلابي أو ترفيهي، لكنه كان يدرس بجد ومثابرة، ورغم تقدم رسكولينكوف في الدراسة، إلا انه فصل لعدم قدرته على سداد المصروفات الدراسية.

وينغلق رسكولينكوف على نفسه ويعيش وحيدا في صومعته، أو حجرته الحقيرة الكئيبة يجتر فقره وألمه وحرمانه، كان رسكولينكوف يرتدي رث الثياب ويأكل أردأ الأطعمة و يبدو بين شوارع مدينة بطرسبرج كالشحاذ، والكاتب يروي لنا كيف أن رسكولينكوف في إحدى تجوالاته بمدينة بطرسبرج اصطدم بعربة سيدة من الأغنياء، فتوقفت العربة، وما إن شاهدته السيدة حتى مدت إليه يدها ببضعة قروش كإحسان، فقد بدا لها من ملبسه وهيئته كالشحاذ. ولكن رغم الفقر الشديد لم يفقد رسكولينكوف كبرياءه وكرامته، وكان ينظر إلى رفقائه بالدراسة «مثلما ينظر إلى الأطفال، نظرة من أعلى، وكان قد سبقهم جميعا في التطور والمعرفة والعقيدة، وينظر إليهم كما لو كان ينظر إلى شيء أدنى.[*25]

كان رسكولينكوف يعيش بمفرده في مدينة بطرسبرج بعيدا عن أمه وأخته وكانت أخته على قسط من التعليم، لكنها كانت تعمل في الفترة الأخيرة كمربية لدى إقطاعي غني وهو سفيرديجالوف الذي أساء إليها كثيرا وخرجت من بيته ومن حولها الشائعات مما جعلها تفكر في الإقدام على الزواج من كهل لا تحبه هو المحامي لوجين كمخرج لها ولأسرتها من الأزمة الطاحنة التي تعتصرهم، وكان هذا الموضوع يؤرق و يعذب رسكولينكوف بشدة، فقد كان يحب أمه وأخته حبا كبيرا، أما هما فقد كانتا تحبانه لدرجة العبادة.

إن خطاب أم رسكولينكوف الذي تحكي له فيه بالتفاصيل عن مشروع زواج أخته من لوجين قد أثار بشدة أشجان رسكولينكوف وأحزانه إذ كان يقرأ الخطاب ووجهه «مبلل بالدموع» لقد هال رسكولينكوف تضحية أخته بنفسها من أجل إنقاذهم، وهو ما نتبينه من المونولوج الداخلي لرسكولينكوف: «إنها لن تبيع نفسها من أجل نفسها، أو من أجل راحتها، أو حتى من أجل إنقاذ نفسها من الموت، بل تبيع نفسها من أجل شيء آخر! من أجل الشخص العزيز الذي تعبده ففي هذا يتلخص الموضوع كله، من أجل الأخ، ومن أجل الأم، ستبيع نفسها»[*26].

ولكن ماذا يملك رسكولينكوف لمساعدة أمه أو أخته أو حتى نفسه..؟ ما الذي يستطيع فعله كي يمنع زواج أخته من هذا الرجل..؟ كانت الأسئلة تعتصر ذهن رسكولينكوف دون أن يجد لها جوابا.

كان رسكولينكوف يعرف فقط أنه من الضروري عمل شيء ما، أما الأسئلة الأخرى فلم يكن هناك جواب لها بعد، وهي الأسئلة التي يصفها الكاتب بأنها لم تكن جديدة أو مفاجئة «بل قديمة العهد وموجعة»[*27] وقد خلقت فيه هذه الأسئلة حسرة كانت تزداد يوما بعد يوم، «أما في الوقت الأخير فقد نضجت وتركزت واتخذت شكل سؤال مفزع وقاس، كان يعذب قلبه وعقله ويتطلب حلا دامغا»[*28]

راودت رسكولينكوف فكرة الانتحار كمخرج من عذاب الحياة، لكن حب الحياة كان عنده أقوى، كما فكر رسكولينكوف أيضا في إيجاد عمل يرتزق منه ويساعد به أسرته، لكنه سرعان ما تبين لنفسه عدم جدوى البحث عن عمل فهو في جميع الأحوال لن يحل مشاكله ومشاكل أسرته، ولن يتمكن من الدراسة. ومن جديد دارت «الفكرة» برأسه. إن هذه الفكرة لابد أن تكون فكرة مريعة فقد كان مجرد تذكرها «يجعل الرعشة العصبية بداخله تتحول إلى حمى، وكان يشعر بقشعريرة ويحس بالبرد في الحر الشديد»[*29]

إن دستويفسكي يبرز «الفكرة» عند البطل في ارتباط وثيق بالظروف البائسة وضغط الحياة من جهة، وحياة الوحدة والعزلة من جهة أخرى، فعزلة الشباب في المدينة الكبيرة كانت تجعلهم فريسة لمختلف الأفكار والنظريات الغريبة والأحلام المريضة والمشاعر الشاذة.

ولكن الوحدة والظروف ليست الأسباب الوحيدة التي تثمر «الفكرة»، فهناك أيضا القدر الذي يسيرنا والصدفة التي تلعب دورا في حياتنا. إن الكاتب كان كمن يتأرجح بين شرح الأسباب الموضوعية التي تحيط بالبطل والتي كان لها دورها في دفعه للجريمة وبين أسباب أخرى غيبية خارجة عن إرادته. فدستويفسكي يحكي كيف أنه في إحدى المرات التي كان رسكولينكوف عائدا فيها إلى بيته قرر بالصدفة أن يعرج على إحدى الحانات، وهناك «و بالصدفة أيضا» سمع رسكولينكوف حديثا بين شخصين كانا يجلسان بالقرب منه، يبدو أحدهما طالبا والآخر ضابطا، وكان هذا الحديث كما يصفه الكاتب «غريبا»، إذ كان يدور حول المرابية وأختها، وكان الطالب يحكي عن أن المرابية شريرة ومتقلبة المزاج، وأنها لا تتوانى عن القصاص من زبائنها إذا تأخروا في سداد المطلوب منهم حتى ولو كان عندهم ظروف قاهرة، وأشار الطالب إلى أنه يود لو قتل العجوز وسرق أموالها وأنه إذا ما

فعل ذلك فلن يحس حينئذ بأي توبيخ للضمير، لا سيما وأن العجوز بلهاء وتافهة لا معنى لوجودها، كما أنها شريرة ومريضة وفوق كل هذا وذاك ضارة بالجميع، ولا تعرف هي نفسها لماذا تعيش، بالإضافة إلى كل ذلك وحسب رأي الطالب فإن القوى الشابة اليافعة تضيع هباء بلا سند، وهذه القوى بالآلاف في كل مكان، ونقود العجوز التي ستؤول إلى الدير من بعد موتها يمكن أن تؤتي وتدر بالكثير من الفوائد، فهناك عشرات العائلات التي تضيع بسبب الفقر وتتفكك وتموت، وتضطر للدعارة، ونقودها كان يمكن أن تصنع الكثير لمثل هذه العائلات. وهنا صرح الطالب للضابط: «اقتلها وخذ نقودها، وذلك كي تستطيع بمساعدتها أن تكرس نفسك بعد ذلك لخدمة الإنسانية جمعاء والخير العام»، وأضاف الطالب متسائلا «ألا تكفر آلاف الأرواح المنقذة من العفن والتفكك عن التضحية بحياة واحدة؟»[*30]

و يعلق الكاتب على شعور رسكولينكوف ورد فعله على هذا الحديث بأن رسكولينكوف كان بالطبع في اضطراب للغاية، «فقد كانت هذه الموضوعات عادية ومكررة وكان قد سمعها اكثر من مرة فقط في أشكال وموضوعات أخرى، ولكن لم تحتم الآن بالذات أن يسمع حديثا كهذا وأفكارا كهذه في الوقت الذي ولدت برأسه مثل هذه الأفكار بالضبط»[*31]

إن دستويفسكي يشير إلى أهمية هذا الحديث وتأثيره فيما بعد على تطور «فكرة» رسكولينكوف، كما لو كان هناك «قدر مسبق وتوجيه»، ولذا فقد عاد رسكولينكوف بعد سماعه الحديث إلى حجرته في حالة شديدة من الإعياء، ورقد بلا حراك، وتراءت له في رقدته أحلام غريبة، كان رسكولينكوف يرى نفسه فيها ضائعا وتائها في بلاد بعيدة.

وها هو اليوم المشئوم، يوم تنفيذ «الفكرة». إن الكاتب يصاحب رسكولينكوف لحظة بلحظة ويسجل كل أفكاره ومشاعره، ورغم أن رسكولينكوف كان قد قرر يوم الجريمة بناء على معرفته بأن أخت المرابية لن تكون بالمنزل وأن المرابية ستكون بمفردها، إلا أن الكاتب يحكي أن يوم الجريمة قد أتى «بالصدفة» أما في الواقع فلم يكن رسكولينكوف يتحرك بعفوية، وبلا إرادة ووعى وتدبير وتخطيط، فقط كان يراجع نفسه في كل صغيرة وكبيرة تخص الجريمة ورسكولينكوف حين يسأل نفسه عن الجريمة

وملابساتها، وعما إذا كانت الجريمة تنتج عن مرض المجرم، أو إذا كانت الجريمة تصاحب بشيء ما شبيه بالمرض، فإنه يجيب على ذلك بأنه بإقدامه على تنفيذ الجريمة لا يمكن «أن تكون هناك انقلابات مرضية كهذه، وأن عقله وإرادته حاضران معه بلا تجزئة»(*32) و ينفذ رسكولينكوف الفكرة ويقتل المرابية. لم يكن رسكولينكوف شريرا أو مجرما بالطبع، فلحظة أن فتحت له العجوز بنظرات شك انتابه خوف وجزع لدرجة جعلته يضيع «ويفكر في الهرب». ومنذ تلك اللحظة لازمه الخوف والعذاب، وكما أشرنا من قبل فقد كانت محاكمة رسكولينكوف الحقيقية أمام ضميره الذي لم يسمح له بأن يحصد ثمار الجريمة ولم يتركه هادئ البال ولا لحظة واحدة، أما المدعي الحقيقي ضد رسكولينكوف فقد كان هو نفسه الذي أثقل روحه وعقله بالأسئلة حول الجريمة. لقد نصب دستويفسكي بطله حكما على نفسه، ومن خلال ذلك تعرض بالحكم على كل النظريات والأفكار التي كان يؤمن بها والتي لعبت دورها في قيامه بالجريمة، ولكن على ما يبدو فرسكولينكوف نفسه تائه في أسباب جريمته ودوافعها ونحن لا نتعرف في الحال ومرة واحدة على هذه الدوافع ولكن نتبينها بالتدريج.

في البداية وكما أشرنا برزت ظروف رسكولينكوف الصعبة كعامل رئيسي دفع به إلى الجريمة لكي يحصل على النقود وكل مشاكله ومشاكل أسرته، لكن ما حدث بعد الجريمة لم يثبت هذا الدافع، فقد فكر رسكولينكوف في التخلص من المسروقات بإلقائها في البحر، ولم يكلف خاطره مجرد التعرف على هذه المسروقات. ورسكولينكوف المدعي يوجه لنفسه سؤالا بخصوص هذا الموضوع: «لو أن هذا العمل قد صنع حقيقة عن وعي وليس بحماقة، وإذا كان بالفعل عندك هدف محدد وثابت، فلماذا لم تحدق حتى هذا الوقت في الحافظة لتعرف ما الذي حصلت عليه، والذي بسببه نلت كل هذه الآلام وأقدمت على عمل نذل وكريه وحقير كهذا؟ نعم، لقد كنت تريد الآن أن تلقي بالحافظة إلى الماء مع كل الأشياء التي لم ترها بعد.. كيف هذا» (*33) ولكن إذا كان رسكولينكوف لم يكن قد ارتكب جريمته بدافع السرقة، فما السبب الكائن وراء هذه الجريمة..؟

إن التعرف على مقال رسكولينكوف عن الجريمة، والذي كان قد كتبه قبل قيامه بالجريمة ونشر له في إحدى الصحف ربما يساعد في الوصول

إلى دوافع جريمة رسكولينكوف. لقد لفت مقال رسكولينكوف عن الجريمة اهتمام المحقق القانوني الذي انتابه الشك في رسكولينكوف بسبب مقاله هذا والذي بدأ يناقشه في مضمونه أثناء استجوابه له بصفته أحد الزبائن الذين كان لهم صلة بالمرابية القتيل... ورسكولينكوف في مقاله عن الجريمة يقسم الناس إلى صنفين: إلى «عاديين» والى «غير عاديين». العاديون حسب المقال يجب أن يعيشوا في طاعة وهم لا يملكون الحق في تعدي القانون لأنهم عاديون، أما غير العاديين فلهم الحق في أن يرتكبوا شتى الجرائم وأن يتخطوا القانون بشتى الطرق فهم «غير عاديين».. و يشرح رسكولينكوف بصورة أوضح فكرته هذه بالتالي «إن غير العاديين لهم الحق في أن يسمحوا لضميرهم بإزالة العوائق في حالة وجود «فكرة» يريدون تحقيقها[*34].

ويذكر رسكولينكوف مثالا على ذلك بأن المخترعين العباقرة من كبار العلماء أمثال نيوتن «لم يكن من الممكن بحال أن تصبح مخترعاتهم معروفة للناس دون التضحية بحياة شخص أو عشرة أو مائة أو غيرهم ممن كانوا يعوقون هذا الكشف أو الذين يقفون في طريقه، وإلا فإن نيوتن كان سيكون له الحق، أو حتى لكان لزاما عليه أن يبعد هؤلاء العشرة أو مائة الشخص لكي تصبح مكتشفاته معروفة للإنسانية كلها، ولكن لا يترتب على ذلك أن نيوتن كان يحق له قتل كل من يخطر له على بال».

علاوة على ذلك ففي رأي رسكولينكوف أن «مشرعي ومنظمي الإنسانية منذ القدم وحتى نابليون كانوا جميعا مجرمين، وذلك لأنهم كانوا وهم «يعطون قانونا جديدا كانوا بذلك يحرقون القديم المبجل في تقديس من جانب الآباء السابقين، وهم في سبيل ذلك لم يتوقفوا أمام الدم لو أن الدم استطاع فقط أن يساعدهم»[*35].

ورسكولينكوف لا يدين هؤلاء «الخاصة» من الناس ممن يمتلكون موهبة قول «كلمة جديدة» في بيئتهم إذا ما ارتكبوا الجريمة، وذلك لأن جرائم هؤلاء الناس «نسبية» في رأيه، ولأن جزءا كبيرا يسعى إلى حل الحاضر من أجل المستقبل ومن ثم فهؤلاء الناس في اعتقاد رسكولينكوف يمكن أن يسمحوا لأنفسهم «بالعبور خلال جثة، خلال الدم»[*36]

وينتهي شرح رسكولينكوف لمقاله دون أن يتمكن المحقق من إمساك أية أدلة مادية ضد رسكولينكوف، فرسكولينكوف نفسه دارس للقانون، وهو

على درجة عالية من الذكاء تمكنه من المراوغة في الحديث، وكان على يقين من أن هذه الأحاديث الطويلة من جانب المحقق بغرض إيقاعه لا تعني شيئا سوى أنه ليس ثمة «أدلة مادية» ضده، وأنه ليس عندهم «أي حقائق حقيقية أو شكوك لها أساس بقدر ما»[37*]. ولكن هل كان رسكولينكوف يعتبر نفسه من «غير العاديين» الذين يسعون إلى «حل الحاضر من أجل المستقبل»، ولو عبر الدماء؟

إن رسكولينكوف نفسه يتيه في دوافعه، ومن الصعب بعد التأكد من دوافع جريمته، فاعترافاته الذاتية متضاربة وهو على ما يبدو ينكر الحقيقة حتى عن نفسه. ويبدأ رسكولينكوف في كشف حقيقة دوافعه بصراحة وصدق اكثر مع سونيا، الشخص الوحيد الذي بقي على صلة به في الفترة التي سبقت توجهه للاعتراف. لقد جمعت رسكولينكوف وسونيا مشاعر العذاب والضياع وتوبيخ الضمير، فكلاهما «ملعونان» كما قال رسكولينكوف نفسه لسونيا.

توطدت علاقة رسكولينكوف بسونيا بعد مصرع والدها مارميلادوف الذي كان تربطه علاقة معرفة برسكولينكوف، وكان رسكولينكوف قد أسرع لنجدة أسرة مارميلادوف بعد أن شاهده قتيلا في أحد الشوارع، ومنذ ذلك الوقت بدأت لقاءات رسكولينكوف وسونيا. لقد تجسد لرسكولينكوف في شخص سونيا كل «عذاب الإنسانية»[38*] مما جعله يسجد عند أقدامها وذلك رغم رفضه في البداية لفلسفتها في الحياة. إن لقاءات رسكولينكوف وسونيا بالرواية والجدل الذي كان يدور بينهما تلعب دورا كبيرا في المضمون الفلسفي للرواية. فرسكولينكوف في أحاديثه مع سونيا كان كثيرا ما يربط بين مصيره ومصيرها ويحاول أن يجد في تصرفاتها وآرائها في الحياة حلولا لمشاكل حياته ووجوده.

فسونيا رغم احترافها الدعارة من أجل إطعام إخوتها الجياع تبدو في ذات الوقت-وعلى خلاف رسكولينكوف-شديدة التدين ومؤمنة بقدرها وعذابها، وهو ذلك التناقض الذي أشار إليه رسكولينكوف وتعجب منه فهو يقول لها: «كيف يتعايش بك مثل هذا العار وهذه الحقارة جنبا إلى جنب مع مشاعر أخرى مناقضة ومقدسة؟».

ورسكولينكوف يتعجب بشدة من قدرة سونيا على المعاناة والصمود أمام

الحياة المهينة التي تعيشها رغما عنها، فهو لا يستطيع أن يتحمل مثلها هذه المعاناة النفسية، وهو يقول لسونيا بعد ذلك «إنه لأعدل وأعقل ألف مرة لو أنك كنت قد ألقيت برأسك مباشرة في الماء وانتهيت مرة واحدة»[*39].

لقد كانت سونيا المهانة الذليلة هي الشخص الذي باح له رسكولينكوف بسره واعترف له بجريمته، ورغم تقبل سونيا لهذا الاعتراف ورغم رفضها لإراقة الدم أيا كانت الدوافع إلا أنها لم تتبذه عن طريقها ولم تستدر له. وها هي سونيا هي الأخرى تبرز في دور المحقق، فتسأل رسكولينكوف عن الأسباب التي دفعته للجريمة فيجيبها في البداية: «كي أسرق» فهل هذه هي الحقيقة..؟؟

إن رسكولينكوف يعرف جيدا أن هذا ليس هو الحقيقة، فهو نفسه يقول لها: لو أنه «قتل بسبب الجوع، لكان عندئذ سعيدا» [*40]، وسونيا هي أيضا تعرف أن هذا ليس السبب الوحيد، فهي تعلم جيدا أن رسكولينكوف قدم لعائلتها آخر ما بجيبه من نقود.. ويحاول رسكولينكوف أن يبرر جريمته أمام سونيا متعللا بنفسه وطبيعتها بعد أن لاحظ أن سونيا لا تصدق أن جريمته كانت بغرض السرقة وهو لهذا يقول لها: «إن قلبي شرير، لاحظي هذا، ولذا يمكن تفسير الكثير» [*41] وأضاف بأنه من الممكن أيضا افتراض أنه «محب للنفس وحسود وشرير ورذل وميال للانتقام وأيضا إلى الجنون»[*42] ولكن لا، فنفسه الميالة للشر ليست هي السبب المباشر أو الوحيد، إن رسكولينكوف يتراجع في اعترافه هذا، ليبدأ في الإفصاح عن الأسباب الجوهرية التي دفعته إلى الجريمة، فقد أراد «أن يصبح كنابليون»[*43] ولم تفهم سونيا البسيطة الساذجة بعض الشيء هذا الكلام، فقد بدا لها غير مفهوم، ولذا فقد بدأ رسكولينكوف يبسط لها «فكرته» التي ولدت في جو «السخط» الذي كان يعيشه، ذلك السخط الذي كان-كما يحكي-نتيجة للحياة الحقيرة التي كان يعيشها، فكما يقول: إن الأسقف المنخفضة والمجرات الضيقة تضيق على الروح والعقل! آه، كم كنت اكره هذه العيشة! ومع ذلك كنت لا أرغب في الخروج منها، كنت لا أريد عن عمد.. كنت لا أخرج أياما ولا أريد العمل، ولم اكن حتى أريد الأكل، وكنت أرقد طوال الوقت، فإذا أحضرت ناستاسيا الطعام (خادمة الدار) كنت أكل، وإذا لم تحضر فلا، كان يمر اليوم دون أن أسأل عمدا من السخط!

وبالليل لم يكن هناك ضوء، وكنت أرقد في ظلام ولا أرغب في العمل على ضوء شمعة. كان يجب أن أدرس، لكني كنت قد بعت كتبي وكانت المذكرات ترقد عندي على المائدة، نعم والكراسات التي يرقد عليها الآن التراب بعلو الإصبع. وكنت أفضل الرقاد والتفكير، كنت أفكر طوال الوقت.. ومع ذلك كان عندي أحلام غريبة، أحلام مختلفة، لا داعي للكلام، أي أحلام، بيد أنه فقط آنذاك كان قد بدأ يتراءى لي..(*44)

إن رسكولينكوف في رقاده الطويل وتأملاته الكثيرة في الواقع المحيط به قد وصل إلى أن الناس باتوا يعيشون في مجتمع الغابة، فالقوي يلتهم الضعيف، والقوي هو الذي يحكم الناس، وكما يقول «فالجامد القوي العقل والروح هو ذلك الذي له عليهم سلطان! من سيتجرأ كثيرا فهو على حق عندهم، من يستطيع البصق أكثر يكون هو المشرع، من يستطيع التجرؤ أكثر يكون أحقهم جميعا.(*45) لقد بات قانون الغاب هذا «عقيدة وقانون» رسكولينكوف، ومن ثم صارت القوة والسلطة مطمعه وحلمه، لكن السلطة والقوة لا توهبان، بل يجدر «التجرؤ» وانتزاعهما، ولذا فقد قرر رسكولينكوف كما قال لسونيا «أردت أن أتجرأ وقتلت»(*46)

رسكولينكوف بين النظرية والتجربة:

في جو من الحرمان والفقر الشديد الذي يحرم طالبا موهوبا من دراسته وفي الحجرة الكئيبة الخانقة، ولدت عند بطل دستويفسكي «الفكرة» التي قادته إلى الجريمة. إن الفكرة تعتبر سمة مميزة لروايات دستويفسكي التي يبرز بها نمط البطل المفكر ذي الأبحاث الفلسفية، ومن ثم فالفكرة عند ديستويفسكي-وكما يقول الناقد تشتشيرين-تصبح في الرواية «مركزا و بدورها بطلا للرواية»(*47)

إن رسكولينكوف ذا الشخصية المتأملة المفكرة قد وصل إلى «الفكرة» بناء على نظرية كاملة لخص بعض نقاطها الأساسية في مقاله عن الجريمة والذي سبق أن تناولناه، وبناء على هذه النظرية خطط رسكولينكوف في عناية لجريمته، وقرر أن يجرب «النظرية» أو مفهومه عن الشخصية «غير العادية» التي يحق لها أن تقول كلمتها وأن تجد حلا للحاضر من أجل المستقبل ولو عبر الدماء.. لقد قرر رسكولينكوف أن يقوم بالتجربة ليتأكد

عمليا إلى أي من الناس ينتسب. ومن ثم فهو لم يذهب عفويا أو متهورا إلى الجريمة بل «كالذكي»، فقد كان يلزمه أن يعرف كما قال لسونيا هل هو «قملة كالجميع أم إنسان» هل سيستطيع أن يتخطى أم لا؟ هل سيتجرأ على الانحناء وأخذها أم لا..؟ هل هو «مخلوق مرتجف أم يملك الحق»[*48]

وفشلت التجربة، وسقط البطل، لقد ظهر انفصال تراجيدي بين «حسبة» رسكولينكوف للجريمة وبين الحياة الحقيقية، فقد خطط رسكولينكوف لقتل المرابية «الهراء» الظالمة، لكنه اضطر لقتل شقيقتها البريئة ليزافيتا والتي لم يحسب حسابا لقتلها، والكاتب كما لو كان يريد الإشارة بذلك إلى أن الشر عادة ما يجر وراءه شرا آخر. و بالإضافة لذلك فان قتل ليزافيتا «المسكينة» كما كان يذكرها رسكولينكوف بعد قتلها-اكتسب معنى رمزيا في الرواية فالكاتب كان يقارن كثيرا بينها وبين سونيا المظلومة الذليلة، ولذا فقد أخطأ رسكولينكوف حين كان يتصور أحيانا أنه بجريمته سينتقم من عالم الظلمة، فقد ضل هو بهذه الجريمة إلى هذا العالم الظالم الذي يظلم ويضطهد الأبرياء أمثال سونيا وليزافيتا.

والأهم من كل ذلك أن رسكولينكوف كان يتصور وهو يخطط لجريمته أنه سيستطيع أن يقف في جانب الشر دون تهديد للضمير، لكن العكس حدث، إذ لم يستطع أن يتحمل وزر العذاب النفسي الرهيب الذي لازمه بعد الجريمة فهو بطبعه إنسان خير وشهم ومحق، ومن ثم بات واضحا أن طبيعة البطل لم تكن متكافئة مع «الفكرة»، وأن هذه «الفكرة» لم تكن سوى مجرد جزء صغير من نفسه، وقد دخل هذا الجزء في تناقض مع طبيعة البطل، وأكدت التجربة لرسكولينكوف وكما قال لسونيا «أنه لم يكن له الحق في الذهاب» لأنه كما يقول «نفس القملة كالجميع»[*49]. لقد بات واضحا بالنسبة لرسكولينكوف أن طريقه كان طريقا خادعا، وفكرته كانت خاطئة لم ينل من ورائها سوى الموت الروحي، وتبدل مثل رسكولينكوف الأعلى، ولم يعد يتطلع إلى «غير العاديين»، فهو لم يجد السلوى والطمأنينة إلا عند «العاديين»، إذ برزت سونيا المحطمة المعذبة كملاذ أخير له، وكانت هي الشخص الذي «نشد فيه الإنسان حين كان يلزمه إنسان»[*50]، كما أصبح طريقها طريقه، ألا وهو طريق المعاناة والصبر والبعث الديني، وهو الطريق الذي كان يسخر منه رسكولينكوف من قبل. إن رسكولينكوف قبل

أن يتوجه للاعتراف يسجد على الأرض في أحد الميادين و بين «العاديين» و يقبل الأرض «القذرة» في «لذة وسعادة».

ورسكولينكوف لا يبتعد فقط عن نظريته، ولا ينبذها فقط عن طريقه، بل تصبح بالنسبة له مصدرا للاشمئزاز، فحين شاهد رسكولينكوف-عند أمه حيث كان ذاهبا إليها لوداعها قبل التوجه للاعتراف-مقاله عن الجريمة الذي يلخص فيه نظريته، اعتراه الحزن والهم، «وتركز به كل صراعه الروحي في الشهور الأخيرة مرة واحدة، فألقى بالمقال في نفور وهم على المائدة.[*51]

ورسكولينكوف رغم معرفته بالحكم الذي سينتظره بعد الاعتراف إلا أنه لم يفقد تفاؤله بالمستقبل، وهو يودع أخته قائلا: «سأحاول أن أكون شجاعا وشريفا طوال حياتي، رغم أنني قاتل، وربما ستسمعين اسمي في وقت من الأوقات»[*52].

وفي المنفى حيث كان يقضي رسكولينكوف فترة عقوبته في سيبريا، وحيث كانت سونيا في جواره، يحدث تحول وبعث برسكولينكوف، ويحدث الالتحام بين روحي رسكولينكوف القاتل السابق وسونيا الخاطئة، فقد رحلت سونيا إلى سيبريا وراء رسكولينكوف واستقرت هناك لكي تكون قريبة منه، واستطاعت أن تكون لنفسها معارف وأصدقاء، وأن تجد لنفسها عملا شريفا تعيش منه بعد أن امتهنت مهنة الحياكة. إن رسكولينكوف وسونيا يبعثان من جديد، «فقد بعثهما الحب، واحتوى قلب أحدهما على منابع لانهائية من الحياة من أجل قلب الآخر»[*53].

لقد كان طريق رسكولينكوف صعبا وشائكا، بيد أنه ليس من العسير ملاحظة تعاطف الكاتب مع بطله «المجرم» فرسكولينكوف لم يكن فقط جانيا، بل كان أيضا مجنيا عليه، وإذا حاولنا أن نخلص لدوافع جريمته فسنجد أنها مركب متشابك من الدوافع الذاتية والموضوعية، فمن جهة دفعت الظروف الصعبة اليائسة برسكولينكوف إلى حياة الوحدة والانطواء مما أعطاه فرصة الانغماس في التأملات والأفكار، وكشفت تأملات رسكولينكوف عن واقع يسوده الظلم ويسيره قانون الغاب، ومن ثم اهتدى البطل إلى «فكرته» كمخرج من ضائقته وكحل لآلامه. بيد أن ظروف رسكولينكوف ليست الدافع الوحيد للجريمة فهناك أيضا نفسه المهزوزة المريضة، فهو يبرز كشخصية منطوية منفصلة عن الناس ومغرورة ومتعالية

مما يسمح بتغلغل مثل هذه الفكرة التي خلقت به وعيا مريضا بدا من خلاله كل شيء أمام رسكولينكوف قاتما وشريرا.

وعليه فإن أياً من الأسباب الذاتية البحتة التي ترتبط بنفس البطل وحدها أو الموضوعية الاجتماعية الخاصة بظروفه لا تكفي، فقد كان لكل هذه الأسباب جميعها متضافرة دورها وعلاقتها بارتكابه الجريمة.

ورسكولينكوف يعتبر بلا شك حلقة جديدة في سلسلة الرواية الروسية التي تصور الشاب المعاصر ومشاكله الاجتماعية والنفسية، وصورة رسكولينكوف ذي التكوين العقلي الفردي النابليوني وذي الأحلام الطائشة ليست بالجديدة على الرواية الروسية فقد سبقتها صور شبيهة، ولعل رسكولينكوف بتجربته الذاتية يذكرنا ببيتشورين بطل ليرمونتوف في رواية «بطل العصر» التي سبق أن تناولناها وبالذات في الجزء من الرواية الذي يذهب فيه إلى «بثامان»، مع الفارق في الظروف التي تغيرت بتغير الزمان. وشخصية رسكولينكوف تتميز بالعمق في التحليل وهي تعتبر بحق-كما أشار العديد من النقاد-ذخيرة عبقرية لدستويفسكي في تطوير الرواية الروسية. وأهمية رسكولينكوف لا ترتبط فقط بالتحليل النفسي البارع وأيضا الفني لأخطاء البطل وتجربته، بل ترتبط أيضا بتلك الموضوعات الفلسفية والأخلاقية الهامة التي تطرق إليها الكاتب من خلال بطله والتي نلخصها فيما يلي:

أولا: فما يخص استخدام الجريمة كأسلوب من أساليب الاحتجاج ضد الظلم الاجتماعي ومن أجل حل مشاكل الحاضر، فقد رفض الكاتب تماما هذا الأسلوب ولا أدل على ذلك من المأساة التي انتهى إليها البطل بعد الجريمة، وخير شاهد على ذلك أيضا تعليق الكاتب على حالة بطله بعد الجريمة وهو في بيت العجوز. فقد كتب عن رسكولينكوف يقول: «لو أنه فقط تمكن أن يدرك كل صعاب حالته، وكل فظاعتها وسخافتها، ولو أنه تفهم آنذاك كم من الصعاب وربما أيضا الشرور مازال أمامه تخطيها كي يخرج من هنا ويصل إلى منزله، لربما كان ألقى بكل شيء للتو وذهب بنفسه يعلن عن نفسه، لا بسبب الخوف على نفسه، بل بسبب الرعب نفسه والازدراء من ذلك الذي صنعه»[*54].

ثانيا: فيما يخص تفسير الكاتب للجريمة كظاهرة كائنة فقد اختلف

دستويفسكي مع علماء الاجتماع الذين يربطون الجريمة بالظروف المحيطة وحدها، فقد شاهدنا الكاتب وهو يحاول أن يجد تفسيرا لجريمة رسكولينكوف في نفسه هو، إذ كان دستويفسكي يعتبر أن البيئة وحدها لا تكفي لتفسير الجريمة، وهي ليست بالمصدر الرئيسي للشر، فهناك أيضا نفس الإنسان ذات الجانبين (الخير والشر)، وهذه الازدواجية من شأنها أن تكون مصدرا للشر، ولذا نجد الكاتب يسخر صراحة في روايته من الآراء التي «لا تأخذ في الحسبان الطبيعة»[*55] وهو لهذا أيضا يرى أنه من أجل تحطيم الشر لا يكفي تغيير البنيان الاجتماعي، بل يجب تغيير الإنسان نفسه، وهو ما حدث مع بطله. ومن هنا بصبح واضحا تأرجح الكاتب بين شرحه للمؤثرات الغيبية والموضوعية التي أثرت على البطل.

ثالثا: تعرض الكاتب من خلال نقده «لنظرية» رسكولينكوف أو «فكرته» لموضوعات الفكر الثوري والثقافي الأوربي المعاصر له. ففيما يخص موقف الكاتب تجاه الفكر الثوري المعاصر له فقد ربط الكاتب بين احتجاج رسكولينكوف الفوضوي بالجريمة وبين الفكر الاشتراكي الثوري، وقد ألمح إلى ذلك وكما أشرنا في مواضع مختلفة بروايته، منها على سبيل المثال اللقطة التي تحكي عن حديث الطالب للضابط وهو الحديث الذي سمعه رسكولينكوف فجأة، وهو الحديث الذي يمثل حسب وصف الكاتب «الأحاديث» و «الأفكار الشابة» والذي كان يدور مثله تماما برأس رسكولينكوف. كما هاجم الكاتب أيضا على لسان رسكولينكوف الفكر الليبرالي المعاصر الذي كان ينادي بالتقدم البطيء التدريجي للحياة والحضارة، فبطله يقول: «لا، إن الحياة تعطي لي مرة واحدة، ولكن لن تكون أبدا مرة أخرى، وعليه فلست أريد انتظار «السعادة العامة»، فأنا نفسي أريد أن أعيش، وإلا فالأفضل ألا أعيش»[*56]

وقياسا على ذلك يمكن فهم فلسفة الكاتب ونظرته للتغيير فقد كان يسعى إلى أن يجد «الإنسان بالإنسان»، ومن ثم كان بعثه لبطله بعثا دينيا وأخلاقيا روحيا.

4- في التكنيك الفني للرواية:

تعتبر «الجريمة والعقاب» أول رواية اجتماعية فلسفية لدستويفسكي

وذلك لأن تصوير واقع حياة الشخصيات في الرواية ينفصل عن وصف أبحاثها الفلسفية والأخلاقية.

وتتصف «الجريمة والعقاب» بتلك السمة العامة المميزة لروايات دستويفسكي ألا وهي الشكل الدرامي،، فالرواية تتصف بديناميكية الأحداث وتوترها»، وبالجو المحموم الذي تجري به الأحداث التي تحدث في زمن محدود ومكان محدود، فدستويفسكي عادة ما يتجنب في رواياته البسط الواسع للزمان والمكان.

والكاتب لا يبدأ روايته بالحديث عن ماضي وحياة بطله السابقة للجريمة، بل يدخل سريعا بالقارئ إلى الأحداث الهامة في الرواية ويقترب للتو من نقطة حاسمة بالرواية، فنجده بعد سرد سريع لأحداث اليوم الذي سبق الجريمة ينتقل مباشرة بعد ذلك لوصف أحداث الجريمة نفسها التي تمثل حبكة الرواية.

وكما سبق أن أشرنا «فالجريمة والعقاب» تنقسم إلى جزأين: جزء صغير يتناول وصف تنفيذ الجريمة، وجزء أكبر يصف عقاب البطل، وهو الجزء الذي يتسم بالتحليل النفسي العميق، وتغلب عليه السمة التراجيدية فالبطل نتيجة للجريمة التي قام بها موضوع أمام اتخاذ قرار يتوقف عليه كل مصيره التالي ووجوده، وفي جميع الأحوال يبدو هذا المصير مظلما وتعسا.

إن دستويفسكي يأتي في الرواية كشاهد عيان يسمع كل شيء و ينصت إلى وجهات نظر شخصياته، وينظر إلى العالم بأعينهم، وهو أحيانا يحكي عن بطله الرئيسي بضمير الغائب، وأحيانا أخرى يلتحم صوت الكاتب بصوت بطله، وأحيانا أخرى يبدو أن البطل يحكي بنفسه للكاتب عما يحدث.

ودستويفسكي لا يصف الأحداث من وجهة نظر المراقب الخارجي الذي لا علاقة مباشرة له بالأحداث، بل يمر بالأحداث خلال استيعاب بطله الرئيسي وتبعا لحالته النفسية الداخلية، ولذا فإن سرعة أو بطء الأحداث تتغير تبعاً لحالة البطل، فنجد الأحداث أحياناً تحدث في بطء وذلك مثلما حدث في لقطة قتل العجوز.. وأيضا اللحظات التي تصف المعاناة النفسية لرسكولينكوف، وأحيانا أخرى نجد الكاتب يسرع بزمن الأحداث في كثير من اللقطات التي تصف لقاءات رسكولينكوف لمختلف الشخصيات. ولا يلعب وصف المكان والشخصية عند دستويفسكي دورا مستقلا، بل يعتبر

جزءا من الحدث والمضمون، فمثلا وصف الكاتب لحجرة رسكولينكوف الكئيبة أو للحانة التي يتقابل فيها رسكولينكوف في بداية الرواية مع مارميلادوف والد سونيا.. لا يعتبر وصف هذه الأماكن شيئا مستقلا بل هو يلعب دورا مساعدا في كشف صورة العالم المادي المحيط بالبطل والذي بعث فيه النفور والسأم.

وأما وصف الشخصية، فهذا الوصف يساعد كثيرا في تفهم طبيعتها وصفاتها، من ذلك وصف ليزافينا «المسكينة» أخت المرابية، فقد وصفها الكاتب من خلال استيعاب كلام الطالب الذي كان يجلس بالقرب من رسكولينكوف بالحانة ويتحدث مع الضابط عن المرابية، ووصفها بالتالي: «لقد كانت تعمل ليلا ونهاراً، وكانت تعمل بمنزلها بدلا من الطباخة والغسالة وعلاوة على ذلك كانت تحيك الملابس وتبيعها وكانت تعمل حتى بالأجر في مسح الأرضيات وكانت تكسب النقود، وكلها لأختها (المرابية) ولم تكن تتجرأ أن تأخذ على عاتقها أي قرار كطلب شراء أو أي عمل بدون إذن العجوز... وكان وجه ليزافينا طيبا وعيونها أيضا طيبة للغاية بدليل أنها كانت تعجب الكثيرين... وهي هادئة ووديعة وحليمة، ومطيعة، مطيعة في كل شيء[*57] لقد انطبع هذا الوصف لليزافينا في ذاكرة رسكولينكوف وقت قتله لها، وبعد ذلك فقد كان يتذكر في عذاب قتله لليزافينا المسكينة التي كانت بلا وعي منه ترتبط صورتها المستغلة المظلومة في ذهنه بصورة سونيا.

وفما يتعلق برسكولينكوف فالكاتب لا يصف للتو كل حياته وظروفه وأفكاره ومشاعره، بل يدخل بالتدريج في الرواية معلومات عن ظروف حياته وعن تلك الأفكار والمشاعر التي تراوده، فمثلا بالنسبة «لفكرة» رسكولينكوف-وكما شاهدنا-فهي لا تبدو واضحة للقارئ في البداية، كما أن معتقدات البطل المختلفة والتي تناولها في حديثه مع المحقق عن مقالته وفي حديثه حتى مع سونيا لا توضح مباشرة أبعاد «الفكرة» بل نتبين هذه الأبعاد تدريجيا كلما انغمسنا أكثر وأكثر في عالم أفكار رسكولينكوف واهتزازات مشاعره، ولذا فإن أفكار رسكولينكوف قد تبدو في نظام لا يتسم بالمنطق والتسلسل بل هي تبدو أو تخفى تبعا لحالته النفسية وطبيعة من يتحدث إليه.

2 - الأخوة كارمازوف

ظهرت «الاخوة كارمازوف» آخر روايات دستويفسكي عام 1880 في جو الأزمة الثورية التي كانت تكتنف حياة روسيا في تلك الفترة التي واكبت عمر غروب شمس الإقطاع في روسيا وزوال نظام القنانة وشهدت نهضة كبرى للحركة التحريرية الشعبية. وتكتسب رواية «الاخوة كارمازوف» أهمية خاصة بين روايات دستويفسكي الأخرى لكونها جاءت خلاصة لفكر الكاتب الاجتماعي الأخلاقي والفلسفي والديني.

وينقسم عرضنا لهذه الرواية إلى ثلاثة أجزاء: نتناول في الجزء الأول عرضا لأهم أفكار الرواية وأحداثها، أما الجزء الثاني فسنتناول فيه أهم الشخصيات في الرواية، وفي الجزء الأخير نعرض لأهم الخصائص الفنية «للأخوة كارمازوف».

1 - أهم الأحداث والأفكار:

تركزت الأحداث الرئيسية لرواية «الاخوة كارمازوف» حول جريمة قتل الإقطاعي العجوز فيودر كارمازوف الذي تثير جريمة قتله حيرة شخصيات الرواية وكذا القارئ. بيد أن دستويفسكي يضلل الجميع حين يجعل أصابع الاتهام تشير نحو الابن الأكبر للإقطاعي وهو ديمتري، فجميع الدلائل والقرائن كانت ضده وتؤكد أنه وحده القاتل: فديمتري يتنازع مع أبيه بخصوص ميراثه عن أمه، والأب الكهل وابنه يتنافسان على حب المرأة اللعوب جروشنكا، ويصل بهما الاصطدام إلى حد العراك واعتداء ديمتري على أبيه بالضرب وتهديده إياه بالقتل أمام الكثيرين، وخلاف ذلك من القرائن التي تجعل الشرطة تجزم بذنب ديمتري وتعتقله بتهمة قتل والده ويساق إلى المحاكمة.

بيد أن القاتل الحقيقي للأب كارمازوف والذي يظل مجهولا للشرطة حتى نهاية الرواية يظهر فجأة أنه الخادم والابن غير الشرعي للأب فيودر كارمازوف والمدعو في الرواية سمرد ياكوف، والذي ينتحر شنقا. لكن سمرد ياكوف قبل أن ينتحر نجده يعترف للابن الأوسط لآل كارمازوف وهو إيفان بجريمته، ولكنه يصرح له في اعترافه بجملة تقلب الأوضاع على أعقابها، حين يقول له: «إن القاتل الرئيسي هو أنت، أنت وحدك! أما أنا فلست إلا

مساعد قاتل، معاونا ثانويا، رغم أنني قتلته. أما أنت فإنك القاتل الشرعي...»[*58]

ويضيف سمرد ياكوف عند هذا القول مفسرا بأنه حين قتل الأب فيودر كارمازوف، فإنه قد فعل ذلك بوحي من أفكار إيفان القائلة بأن «كل شيء مباح، فمادام الإله الذي لا نهاية له غير موجود فالفضيلة إذن لا جدوى منها ولا داعي لها»[*59]

وهذه الكلمات تذكر القارئ بكلمات شبيهة تردد ذكرها أكثر من مرة في الرواية، الشيء الذي يشجع القارئ على استعادة استيعاب ما قرأه بغية التوصل إلى ما وراء هذه الكلمات التي تبرز كمفتاح لبعض أفكار الرواية. لقد ترددت فكرة إيفان هذه في أكثر من موضع في الرواية، ولعلها ذكرت أول مرة في الجزء من الرواية الذي يحمل العنوان «اجتماع في غير محله»، حين تطرق الحديث في الدير بحضرة الابن الأصغر لآل كارمازوف وهو اليوشا إلى مقال منشور لايفان يلخص فيه أفكاره التي ترفض وجود الله ووجود الخلود ويؤكد بأنه «لا فضائل بغير إيمان بخلود الروح، كل شيء مباح إذا لم نؤمن بخلود الروح»[*60]

إن هذه «الفكرة» التي تذكرنا «بفكرة» رسكولينكوف في رواية «الجريمة والعقاب» تلعب هنا أيضا في رواية «الاخوة كارمازوف» وكما يبرزها الكاتب دور المحرك الرئيسي لجريمة سمرد ياكوف تلميذ وتابع إيفان. فالجريمة هنا بمثابة تجربة عملية في يدي إيفان لنظرية «كل شيء مباح»..

وعليه فتصوير جريمة القتل هنا، ومثلما في رواية «الجريمة والعقاب» لا يعد هدفا للكاتب في حد ذاته، بل لا يتعدى كونه غلافا تتستر خلفه الأفكار الرئيسية للرواية، والتي سنحاول أن نلخص أهمها:

أولا: جاء اختيار الكاتب لشخص سمرد ياكوف بالذات كي يكون هو القاتل، جاء مرتبطا برغبة الكاتب في توضيح مفهومي: الإيمان ودوره في حياة الإنسان، والجريمة والظروف.. فمن جهة كانت الملابسات المتعلقة بجريمة قتل الأب تؤكد أن القاتل سيكون الابن الأكبر ديمتري الذي توجه فعلا-وكما روى في التحقيق-وفي نيته قتل أبيه، لكن فجأة حدثت «معجزة» أمسكت ديمتري عن الجريمة، أو كما قال هو نفسه: إن الله قد «حرسه» و يظهر بعد ذلك أن القاتل الحقيقي أي سمرد ياكوف هو شخص بعيد عن

الشبهات، وكان هذا الشخص حر الإرادة في تنفيذه للجريمة، ولكن لم تحدث معه «معجزة» شبيهة بتلك التي حدثت مع ديمتري، لأن القاتل ملحد والله «لا يحرس» أمثاله، فالبعث الطيب للروح الإنسانية، كما أبرزه دستويفسكي ممكن فقط في وجود الإيمان وبهذه الفكرة نفسها عارض الكاتب شرطية الجريمة بالظروف المحيطة والبيئة، وأكد بوجود إرادة الإنسان الحرة وتدخل «المعجزات»، والقوى الغيبية عند حدوث الجريمة.

ثانيا: هاجم دستويفسكي بشدة وذلك من خلال العرض التفصيلي للمحاكمات الخاصة بالجريمة والتي انتهت بالحكم ظلما على الابن الأكبر البريء ديمتري بالأشغال الشاقة لمدة عشرين عاما، هاجم الكاتب المحاكم القائمة التي تستند على الأدلة الشكلية، ولا تبحث عن الظروف الخاصة بالمتهم، ولا تأخذ في الاعتبار الظروف الاجتماعية والنفسية الظاهرة والخفية التي تتعلق بالجريمة، ورفع الكاتب شعار المحكمة الدينية الكنائسية كبديل للمحاكم السائدة.

ثالثا: أبرز الكاتب دراما مقتل الأب كانعكاس لدراما اجتماعية وفكرية أعمق يعيشها المجتمع الروسي في عصر زوال النظام الإقطاعي النبيل، فدستويفسكي في آخر رواياته لم يكن يهتم بتصوير الموضوعات الخاصة قدر اهتمامه بالظواهر العامة للحياة الاجتماعية المعاصرة وبمصير بلاده. فمن جهة أبرز الكاتب من خلال حياة آل كارمازوف صورة للحرب المكشوفة الدائرة بين أفراد العائلة النبيلة التي يسودها الكره والأنانية، ويتفاقم فيها العداء إلى حد قتل الأب الذي يرمز مصرعه في الرواية إلى سقوط الركائز القديمة داخل العائلة النبيلة. ولذا فإنه ليس من قبيل الصدفة أن يشير الكاتب في أكثر من مكان في الرواية إلى نمطية آل كارمازوف، والى أن آل كارمازوف هم ظاهرة كاملة في الحياة الاجتماعية. فالكاتب على سبيل المثال يشير إلى ذلك على لسان وكيل النيابة أثناء التحقيق في الجريمة حين يقول: «ما الذي تمثله في الواقع أسرة كارمازوف هذه التي اكتسبت في روسيا كلها-بين عشية وضحاها-شهرة حزينة كهذه؟ قد تظنون أنني أبالغ كثيرا، ولكني أحسب أن صورة هذه الأسرة تعكس بعض العناصر الإنسانية العامة التي يتسم بها مجتمعنا المثقف المعاصر، صحيح أنها تعكسها مصغرة تصغيرا ميكروسكوبيا «كما تعكس الشمس قطرة ماء»، ولكننا نجد

فيها قبسات ذات دلالة»[*61].

ومن هذا الشمول تكتسب رواية «الاخوة كارمازوف» قوة نقدية ضخمة وتبرز كاتهام صريح للواقع الذي أفرز ظاهرة «كارمازوف» وهو ما يشير إليه الكاتب أيضا على لسان الراهب راكيتين (أهم الشهود في التحقيق)، فدستويفسكي يصف كيف أن راكيتين أثناء التحقيق، قد «صور الدراما التي أدت إلى الجريمة على أنها ثمرة عاداتنا وأخلاقنا المتخلفة، وثمرة نظام القنانة، وثمرة الفوضى التي تسيطر على بلادنا-روسيا-التي تعاني شقاء كبيرا وتفتقر إلى أنظمة لا غنى لها عنها»[*62]. ومن جهة أخرى فقد عكس الكاتب-من خلال تصوير مأساة قتل الأب-دراما الفكر التي كان يعيشها جزء كبير من الشباب الروسي في تلك الآونة، جزء سقطت المقاييس الأخلاقية في نظره ومن وعيه نتيجة تأثره بأفكار شريرة فوضوية تعتقد بأن «كل شيء مباح» والى جانب الأفكار التي أشرنا إليها، فان دستويفسكي ومن خلال الجدل الفلسفي العنيف، الذي بسطه من خلال شخصيات رواياته قد تطرق للعديد من القضايا الدينية والأخلاقية والفلسفية القومية والعامة، فشخصيات روايته تتجادل حول وجود الله، وطبيعة النفس البشرية وصراع الخير والشر بالإنسان، ومسئولية الإنسان الأخلاقية تجاه آلام المحيطين، والقوى التي تستطيع أن تقود الحياة الاجتماعية وخلافه من الموضوعات، ودستويفسكي حين يتطرق في روايته لهذه الموضوعات فإنه يقابل في الرواية بين فكرين متعارضين ومتجادلين سائدين في غضون تلك الفترة: فكر ديني مسيحي يبشر بالاشتراكية الطوباوية ويرفع شعارات المعاناة والخنوع والبعث الروحي كسبيل للتغيير، وهو الذي يتبناه في الرواية الراهب العجوز زوسيما واتباعه وعلى رأسهم أليوشا كارمازوف، وفكر آخر مناقض يرفض الدين ويحض على الثورة واستخدام العنف لتغيير الواقع الاجتماعي، ويتبناه في الرواية إيفان كارمازوف والخادم القاتل سمرد ياكوف.

ودستويفسكي حين يرسم سقوط وفشل فكر ايفان الذي انتهى بصاحبه في النهاية إلى الجنون، وأدى إلى انتحار سمرد ياكوف ومصرع الأب، فدستويفسكي بذلك إنما يعبر عن رفضه للفكر الاشتراكي الثوري الجديد الذي كان يتعارض مع وجهة نظر الكاتب الذي يعتقد بأن الطريق إلى التجديد،إنقاذ البشرية ممكن من خلال التصحيح لكل روح إنسانية على

حدة على شاكلة المسيح، وهو ما كان ينادي به الراهب زوسيما. لهذا السبب نجد دستويفسكي يجعل الفكر الديني المسيحي أساسا للنشاط العملي لأليوشا كارمازوف وكذلك أساسا للبعث الروحي الأخلاقي لديمتري كارمازوف وحظيته جروشنكا، ومجموعة «الأولاد» الذين رمز الكاتب بهم إلى جيل المستقبل.

2- أهم الشخصيات:

تميزات رواية «الاخوة كارمازوف» بتعدد شخصياتها، فرغم أن الخطوط الرئيسية للمضمون تتركز حول تصوير مصير آل كارمازوف، أي الأب الإقطاعي فيودر كارمازوف وأبناءه الثلاثة ديمتري وايفان واليوشا. إلا أن هذا التركيز لم يحل دون تصوير مصير العديد من الشخصيات الأخرى التي لعبت دورا هاما في إبراز الخط الفكري للرواية وذلك مثل شخصية الراهب العجوز زوسيما، وشخصية سمرد ياكوف الابن غير الشرعي لكارمازوف وخادمه في ذات الوقت، أو الشخصيات ذات المرتبة التالية مثل شخصيتي كاترينا إيفانوفنا خطيبة ديمتري، وجروشنكا المتنازع على حبها كل من الأب كارمازوف والابن ديمتري، وخلافهما من الشخصيات الأخرى. وقد اهتم دستويفسكي بتصوير طابع ومصير كل من هذه الشخصيات وغيرها على حدة، وفي الوقت نفسه فقد كان لكل من هذه الشخصيات التي تتشابك بشكل أو بآخر مع آل كارمازوف دورها في كشف بعض ملامح شخصيات أل كارمازوف..

وتأتي صورة الأب فيودر كارمازوف التي أكد الكاتب نمطيتها حين أشار من خلال كلمات وكيل النيابة التي قال فيها: «يجب أن لا ننسى أن هذا الأب من معاصرينا. أتقولون إنني أهين المجتمع إذا زعمت أنه واحد من عدد كبير من الآباء المعاصرين! واأسفاه ما أكثر الآباء الذين لا يمتازون عليه في عصرنا هذا!»[*63]. تأتي صورته تجسيدا لأسوأ ما في الطبقة الإقطاعية من سمات، فهو غارق في الفسق والسكر والفجور، يعميه الجشع والشهوة عن كل ما هو إنساني، وتمتلئ نفسه بالكذب والخداع والأنانية العمياء، وهو لا يأبه بأحد، ولا يعنيه في الحياة سوى إشباع رغباته وملذاته المادية، إنه-كما يصفه الكاتب-إنسان «شاذ» «وعجيب» «وتافه».

تزوج فيودر كارمازوف مرتين، تزوج في المرة الأولى من امرأة غنية، وكان يعيش معها حياة تعسة تمتلئ بالمشاكل والمشاحنات، واستولى على جزء كبير من ثروتها، وبعد أن أنجبا ابنهما ديمتري بثلاث سنوات فرت هاربة مع طالب فقير، وقد توفيت بعد فترة قليلة من هروبها. وبعد موتها حول الأب فيودر كارمازوف بيته إلى مكان للفسق والفجور، وأهمل أمر ابنه ديمتري، الذي انتقل بعد رحيل أمه إلى رعاية خادم وفي أمين يدعى جريجوري. وتزوج فيودر كارمازوف للمرة الثانية من شابة على درجة كبيرة من الجمال، إلا أنه لم يكف بعد زواجه الثاني عن خلاعته وفجوره، ولم يراع أدنى درجات اللياقة في علاقته بزوجته الثانية، فكان يأتي بالنساء الساقطات على مرأى ومسمع منها إلى بيت الزوجية. أنجب الأب فيودر كارمازوف من زوجته الثانية ابنيه الفان وأليوشا اللذين فقدا أمهما، ومازال أصغرهما يبلغ من العمر أربعة أعوام، بعد أن مرضت بمرض عصبي شديد، كانت تنتابها خلال هذا المرض نوبات من الهستريا والهذيان، و بعد موتها انتقل ابناها مثل أخيهما الأكبر إلى حضانة الخادم جريجوري.

بيد أن الأب فيودر كارمازوف ورغم ما كان يعيشه من حياة كلها فسق وفجور، ورغم إهماله أمر أولاده الثلاثة، إلا أنه مع ذلك لم يهمل تنمية ثروته، التي تضاعفت مع السنين، فهو من هذه الزاوية إقطاعي حاذق ورجل أعمال «ماهر» لا يتورع عن استغلال ابنه وعن استخدام أساليب العنف في إدارة الفلاحين، وذلك لأنهم في رأيه: «أوغاد أوباش، لا يستحقون الشفقة»[*64]. و بالإضافة إلى ذلك ففيودر كارمازوف يبرز كنصير ومؤيد لنظام القنانة فهو يقول: «إنه شيء رائع يشحذ العزيمة أن يعرف المرء أنه سيبقى إلى الأبد في هذا العالم سادة وخدم»[*65].

أما ديمتري أكبر أبناء الإقطاعي فيودر كارمازوف، فبعد فترة من رعاية الخادم جريجوري له تنقل للعيش عند بعض أبناء عمومة أمه، وقضى فترة المراهقة والشباب المبكر على نحو مضطرب يعوزه الاستقرار، ولم يتمكن من إنهاء دراسته في المدرسة الثانوية، والتحق بعد ذلك بمدرسة عسكرية أرسل بعد تخرجه منها إلى القوقاز، إلا أنه تورط هناك في مبارزة عوقب بعدها بالحرمان من رتبته. وبالطبع فقد كانت علاقة ديمتري بوالده شبه منقطعة، وكانت أول مرة يشاهد فيها ديمتري والده-وحسب وصف الكاتب-

«بعد بلوغه سن الرشد، حين قدم عمدا إليه للتفاهم معه بخصوص ممتلكاته»[*66]. وقّع ديمتري مع والده اتفاقا يقضي بأن يرسل له والده ريع أرضه التي ورثها عن أمه تباعا، ولكن الأب كان قد أضمر بينه وبين نفسه خداع ابنه والاستيلاء على ثروته باحتساب الريع الذي يرسله له كثمن لبيع أجزاء من ميراثه في الأرض. وحين اكتشف ديمتري خدعة أبيه هذه ثارت ثائرته وجن عقله، وكان هذا الموضوع-كما أشرنا آنفا-أحد أسباب خلافه مع والده.

ورث ديمتري عن أبيه بعض «الطيش» وعدم القدرة على جمح الشهوات والاندفاع وراء الرغبات الحسية والملذات والمتع الدنيوية، لكن ديمتري-خلافا لوالده الذي كان يمتلئ قلبه بالشر والجبن-كان يتحلى بقلب طيب ويتمتع بكبرياء وعزة نفس. وديمتري أيضا إنسان متقلب المشاعر، سهل الاستثارة، فهو يهجر خطيبته الجميلة الرقيقة كاترينا ايفانوفنا التي تحبه حبا صادقا، ويندفع وراء المرأة المجرية جروشنكا محبوبة أبيه. وديمتري-كما أشير آنفا-يتهم ظلما بقتل أبيه، ويحكم عليه بالأشغال الشاقة عشرين عاما بعد ثبات الأدلة الشكلية ضده وبعد أن قدمت خطيبته السابقة-التي كانت تأكلها الغيرة على حبه للمرأة الأخرى-إلى المحكمة خطابا، كان قد أرسله إليها بخصوص دين من المال يجب عليه سداده لها، وأخبرها في هذا الخطاب نفسه بأنه سيحصل على المال بأي ثمن، حتى ولو كلفه ذلك قتل أبيه.

بيد أن ديمتري وبتأثير المحنة التي يقع فيها، تحدث بروحه عملية «تحول كبيرة»[*67] تحرر الإنسان الذي كان «حبيسا» بداخله، وتجعله يتقبل عقوبة جريمة لم يقترفها، لأنه رأى في هذا تكفيرا عن ذنوب أخرى صغيرة ارتكبها طوال حياته، فلذا قرر أن «يعاقب نفسه بنفسه»[*68] كي يصبح «إنسانا آخر».

ورغم ما كان ينتظر ديمتري من سنوات شاقة ومؤلمة في السجن، إلا أن ذلك لم يفقده التفاؤل والإيمان بالمستقبل، ذلك الإيمان الذي يثير دهشة أخيه الأصغر أليوشا الذي يقول عن ذلك مندهشا لكاترينا إيفانوفنا: «رجل محكوم عليه بالسجن عشرين عاما ويريد أن يكون سعيدا! أليس هذا مما يستحق الشفقة»[*69] ان الطريق الذي يعبر بديمتري إلى «الحقيقة» في

الرواية هو طريق البعث الديني والكمال الروحي، حقيقة أن ديمتري قد رادته فكرة الهرب من العقوبة إلى أمريكا، ولكن ديمتري الذي يقدس ويحب وطنه حبا جنونيا أكد في ذات الوقت أنه في حالة ما إذا هرب فإنه مع ذلك سيدين نفسه، ويكفر عن الذنب طوال حياته في البلد الذي سيلجأ إليه، وأنه إذا ما هرب فهو يهرب وكما قال لأليوشا عن ذلك «لا لكي أفرح وأسعد، وإنما أهرب لألقي نفسي في سجن آخر مختلف عن السجن الذي كنت سأودع فيه هنا، ولكنه سجن على كل حال، سجن يعادل السجن هنا أو أسوأ منه»[*70] (يقصد العيش خارج الوطن).

ايفان كارمازوف الابن الأوسط لآل كارمازوف:

تربى ونشأ هو الآخر بعد وفاة أمه (الزوجة الثانية للأب فيودر كارمازوف) في أسرة غريبة، وعانى منذ الطفولة المبكرة من قسوة الأب وجفائه. نشأ ايفان لذلك متجهما منطويا، لكنه كان ميالا للعلم والدراسة، وحين التحق بالجامعة اضطر للعمل والدراسة في ذات الوقت وذلك لأنه كان يلاقي صعوبات مادية في سد احتياجاته الدراسية. كان ايفان يعطي الدروس في المنازل لقاء أجر زهيد، كما كان يكتب بعض المقالات السيارة للصحف والجرائد اليومية. وتعتبر شخصية ايفان أحد أهم الشخصيات في الرواية، رغم أنه لا يقوم باشتراك مباشر في الأحداث، وذلك لأن ايفان وكما ذكرنا آنفا كان معلم وموجه سمرد ياكوف القاتل.

وعلى عكس الابن الأكبر ديمتري ذي الطبيعة الفطرية الجياشة، فإن ايفان إنسان ذو طبيعة شاكة باردة وعقل تحليلي يتأمل الواقع في عمق. وايفان ملحد يرفض وجود الله، ووجود الخلود.. لكنه ينادي بشعارات الحب للإنسانية، و يبدي استنكاره واحتجاجه على وجود اللا عدالة والظلم والاضطهاد، وهو يخص بالتأمل عالم الأطفال، وهو ما نلمسه من حديثه مع أخيه اليوشا الذي يقول له: «لقد كان في نيتي أن أحدثك عن آلام الإنسانية عامة، ولكنني أحسب أنه من الأفضل أن نقصر الحديث على آلام الأطفال وحدهم. ولئن كان ذلك سيضعف حجتي بتسعة أعشار دلالتها، فأنني أظل أرى أن هذا أفضل. لسوف تكون المناقشة أقل مواتاة لي بطبيعة الحال ولكن الأطفال يمتازون على الأقل بأن المرء يستطيع أن يحبهم من

قرب مهما تكن وساختهم ودمامتهم»[*71]

ولكن هل كان ايفان صادقا في دعاويه وأفكاره الإنسانية؟ أم كانت مجرد أفكار نظرية لا تنبع عن إيمان وعقيدة؟ وما هو الدور الحقيقي لايفان في مقتل الأب كارمازوف؟

كان ايفان شاهد عيان للمشادة التي حدثت بين الأب والابن ديمتري وهي المشادة التي اعتدى فيها ديمتري على أبيه وهدده بالقتل، وكان ايفان يشعر بإمكانية حدوث الجريمة،، وهو لهذا نجده يقطع على نفسه وعدا لأخيه الأصغر اليوشا بأنه لن يسمح بحدوث هذه الجريمة، لكن في اليوم التالي رحل ايفان عن البيت، وكما لو كان قد نسى تماما ما قال لأخيه في هذا الشأن، وكما لو كان «يتمنى» حدوث الجريمة..

وبعد الجريمة، ورغم أن ايفان يظن أن القاتل ليس أخاه المعتقل بل الخادم سمرد ياكوف الطليق، إلا أنه يصمت عن الشهادة بذلك، وعن الإدلاء بمعلومات تظهر القاتل الفعلي، وكما لو كان يريد أن يظل القاتل أمام العدالة أخاه ديمتري. ولكن ما سبب موقف ايفان هذا من أخيه ديمتري؟ إن الكاتب يشير إلى كراهية وحقد ايفان على أخيه حين يعلق على مشاعر ايفان تجاه أخيه إذ يقول: إنه كان يكرهه كرها حقيقيا ولا يشعر نحوه بنوع من شفقة غامضة إلا في القليل النادر، وهي شفقة ترتبط باحتقار عميق يبلغ حد الاشمئزاز. لقد كان ايفان يشعر دائما بنفور نحو ميتيا (تصغير ديمتري)، وكان ينفر حتى من شكله ويسوءه ما تحمله كاترينا ايفانوفنا لهذا الشاب من حب»[*72]

لم يكن ايفان يكره أخاه فقط بل كان يكره والده أيضا، وهو لهذا تركه عمدا بلا حراسة، وحرض سمرد ياكوف بطريق غير مباشر على قتله، وهو ما أكده سمرد ياكوف نفسه في حديثه مع ايفان بعد الجريمة. وهذا الكره من جانب ايفان لأبيه وأخيه يبدو طبيعيا إذا ما أمعنا النظر في كلماته عن حب الأقربين، والتي يقول فيها: «إنني لم أستطع في يوم من الأيام أن افهم أن يحب المرء الناس القريبين منه. ففي رأيي أن أقرب الناس إلينا يصعب علينا أن نحبهم اكثر مما يصعب علينا أن نحب غيرهم. إن الإنسان لا يحب إلا من بعد»[*73].

إن مشاعر ايفان تجاه أقرب الناس إليه وتصريحه هذا تبدو في تناقض

مع أفكاره عن الحب العام للإنسانية، فكيف يستطيع الإنسان أن يحب الناس عامة إذا كان لا يستطيع ولا يقوى على حب الأقربين؟! وعليه فإن أفكار وكلمات ايفان عن الحب العام تبدو مجردة ولا تنم عن إيمان.

وهنا يلمح الكاتب إلى أن جذور الكراهية والأنانية والكبرياء في نفس ايفان ترتبط بفقدان الإيمان بوجود «الله والخلود». فمادام الإنسان قد سمح لنفسه بالاعتقاد بعدم وجود الله فإنه سيسمح لنفسه بأي شيء آخر، ومن هنا تنبع نظرية «كل شيء مباح»، كما أوضحها دستويفسكي. إن دستويفسكي يخصص فصولا كاملة من روايته (بالذات الفصلان اللذان يحملان العنوانين «التمرد» و«المفتش العظيم») لرسم أبعاد رفض ايفان للدين والتي يبرزها في ارتباط وثيق مع أفكاره الفوضوية التي ترفض النظم الاجتماعية والحكومية والكنسية، والتي تسخر من عادة الناس الذين لا يملكون توجيه مصيرهم.

إن فكر ايفان لا يؤدي إلا إلى الشر والكوارث...، ولكن الشر في روح الإنسان هو عامل متغير بفعل الزمان والمكان، أما الخير فهو أكثر أصالة وأكثر بقاء، والغلبة دائما له.

ولهذا السبب فإن ايفان بعد أن يسمع بتصريح سمرد ياكوف، ويتأكد من دوره في الجريمة وتبعاتها، تنتابه آلام نفسية رهيبة، وتتملكه حمى وهذيان ويدخل ايفان «الخير» في صراع مع ايفان «الشر»، مع ذلك الشيطان الذي كان يتفق معه في «فلسفة واحدة» والذي كان يحاول جاهدا أن يخمد به كل ما هو طيب ومضيء، لأن «الشيطان» هو تجسيد لكل ما هو قذر وعفن وكريه بداخل نفس الإنسان إن ايفان بعد أن اكتشف شر «الشيطان» بداخله يحاول الخلاص منه والتحرر من سلطانه. والكاتب يصور لنا هذا الصراع في فصل كامل في روايته أسماه «الشيطان، كابوس ايفان فيودرفيتش».

إن ايفان يحاول أن يكفر عن بعض إثمه بالإدلاء بشهادة تحول من سير المحاكمة، لكن حالة الهذيان والهزال التي كان عليها جعلت المحكمة تعتقد أنه يهذي، وهو يحاول أيضا أن يرتب الأمور لهرب أخيه إلى أمريكا. لكن عذاب الضمير كان أقوى من قدرة احتمال ايفان مما يؤدي به إلى الجنون.

اليوشا كارمازوف:

الابن الأصغر لآل كارمازوف، إنه تجسيد للصورة المشرقة التي شاهد فيها الكاتب جيل المستقبل، فقلبه «يفيض بحب البشر» منذ الطفولة المبكرة، وهو قادر على بعث حب ومودة كل من يقابله. نشأ اليوشا شابا منعزلا، كتوما كثير التأمل، لكنه كان صافي النفس عذب الروح كثير العطاء. كان اليوشا ينفق كل ما يقع في يديه من أموال على أعمال الخير، فقد كان زاهدا في الحياة الدنيا، عزوفا عن المسرات. تميز اليوشا هو الآخر بالروح الباحثة عن «الحقيقة» لكن اليوشا-على عكس أخيه ايفان الملحد-كان يؤمن بوجود الله، وبوجود «الخلود». قدم اليوشا هو الآخر فجأة وبعد انقطاع طويل لزيارة أبيه الذي تربى بعيدا عنه كبقية اخوته، وفجأة قرر اليوشا أن يتوجه إلى الدير، لأنه أحس بأنه تنتظره «غاية سامية» ولأنه كان «لا يعرف آنذاك، ولم يكن يستطيع بأي حال أن يشرح تلك القوى التي دبت فجأة في كيانه ثم صعدت إلى سطح نفسه فدفعته دفعا لا سبيل إلى مقاومته في هذا الطريق الجديد الذي كان يجهله ولكنه لا يملك أن يتجنبه»[*74]

تعرف اليوشا في الدير على الراهب العجوز زوسيما، الذي أحبه حبا جما وتأثر بشدة بأفكاره، لكن الراهب العجوز بعد أن يختبر اليوشا ينصحه بمغادرة الدير قائلا له: اعلم يا بني العزيز جدا بأن مكانك ليس هنا بعد اليوم.. اترك أنت هذا الدير، واذهب، اذهب تماما.. إن مكانك ليس هنا بعد، إنني أبارك بدايتك العظيمة في هذا العالم. إذ سيتحتم عليك بعدُ التجوال كثيرا».[*75]

لقد أدرك الراهب العجوز المحنك أن حب اليوشا للدير وللحياة به هو حب «رومانسي» حالم، تنقصه التجربة والخبرة بالحياة، والإيمان بالله يصبح مقنعا وحقيقيا حين يكون نتيجة «لتجربة الحب العملية»، الحب القائم على النشاط والعمل، وهي التجربة التي يبدو أن اليوشا غير مستعد لها بعد، والراهب لذلك ينصح اليوشا قائلا: ابحث عن الفرح في الحزن، اعمل، اعمل بلا هوادة.[*76]

إن كلمات الراهب العجوز هذه تثير «حيرة» اليوشا «وخجله» وأيضا «رعبه»، فقد كان اليوشا يحب الراهب العجوز حبا جما، ولا يتصور أن يعيش «دون أن يراه ويسمعه». ومع ذلك فإن اليوشا يطيع أمر معلمه ويخرج

إلى الحياة.

ويبدأ عذاب اليوشا مع خروجه من الدير واحتكاكه بالناس. وتتبدل أمام اليوشا صور وقصص من هذا العالم تملأ قلبه بالحزن والألم والعذاب وتبعث الشك في إمكانية الحب الإلهي «اللانهائي»، فالعالم مملوء «بالظلام» و «الإثم» والآثمين. واليوشا يقع فريسة للأغراء والتضليل.

بيد أن «شك» اليوشا، كان في الجوهر، يرتبط بظرفين؟ أولهما مناقشات وجدال اليوشا مع أخيه ايفان الملحد، وثانيهما الحادث «الغريب» الذي حدث بعد موت الراهب العجوز زوسيما إذ سرعان ما تعفنت جثة الراهب بعد موته وصدرت منها رائحة كريهة، فاعتبر هذا الحادث بمثابة إهانة سماوية للشيخ القديس، فالقديسون لا تعفن جثثهم على هذا النحو وبدا لأليوشا أن ما حدث مع الراهب العجوز هو انعكاس «للعدالة السماوية»، وخذلان للقديس.

لكن «شك» و «إغراء» اليوشا ليس مرجعهما هذان الظرفان فقط، بل- وكما ألمح الكاتب-هناك كذلك عامل الوراثة، فأليوشا هو أيضا كارمازوف، «ولا بد أن نؤمن بأن للعرق والوارثة أثرا رغم كل شيء».[*77] ويعبر اليوشا طريقا طويلا ومضنيا وراء «الحقيقة» التي يجدها أخيرا في العذاب والمعاناة وفي تقبل عذاب وآلام الآخرين، وفي الوحدة والالتحام مع الجميع بها في ذلك «الآثمين» أنفسهم، ومن خلال هذا التآلف يمكن التغلب على التناقض بين حب الله وحب الناس.

الراهب العجوز زوسيما:

تبرز تعاليم الراهب العجوز زوسيما الأب الروحي والمعلم للابن الأصغر لآل كارمازوف اليوشا في تناقض وتضاد مع شخصية وفكر ايفان كارمازوف الذي يخلط الكاتب بينه وبين ممثلي الفكر الاشتراكي الثوري. ودعاوى الراهب زوسيما هي في الواقع تفسيرات ومفاهيم عن الحياة والواقع مناقضة لتلك التي قدمها ايفان. ودستويفسكي كي لا يخلع على صورة الراهب وتعاليمه شكلا تجريديا نجده يبسط حياة الراهب الشخصية أمام القارئ مثلها مثل بقية شخصيات الرواية، فنحن نتعرف على ملامح الطفولة وصبا وشباب الراهب، وأهم ذكريات حياته التي سبقت انضمامه إلى الدير وذلك

من خلال ما يرويه الراهب نفسه لتلاميذه في الدير عن نفسه، بيد أنه من الواضح أن أكثر ما يعني الكاتب في شخص الراهب هي تعاليمه التي يخصص لها فصولا من روايته والتي كان أهمها الفصل الذي حمل العنوان «بعض التعاليم التي عبر عنها الأب زوسيما في أحاديثه». وسنحاول هنا أن نلخص بعض هذه التعاليم والأفكار:

وتعاليم الراهب زوسيما، وبشكل عام، تبرز كظاهرة جديدة في حياة الدير، وهي لهذا السبب لا تثير تعاطف ورضاء أنصار الكنيسة التقليدية القديمة. ولهذا السبب فإن الكاتب يصور الراهب محاطا بالأتباع والمحيطين وأيضا بالراضين والأعداء. إن أكثر ما يلفت النظر في تعاليم الراهب هو رفضه ومهاجمته للفكر الثوري الجديد في روسيا الذي لا يرى فيه سوى جانبه المادي الرافض للروح والأديان، وهو لهذا السبب يستنكر أن يكون لهذا الفكر دور الريادة في المجتمع فهو يقول: «انظروا إلى العلمانيين هؤلاء الذين يعيشون في المجتمع ويعدون أنفسهم أعلى من رجال الدين، ألم يدنسوا نفوسهم ويخونوا الحقيقة الإلهية، هم الذين خلقوا على صورة الرب، إنهم يملكون العلم، ولكن العلم لا يعرف إلا ما تدركه الحواس أما الكون الروحي، أما العنصر الأسمى في الطبيعة الإنسانية، فقد رضوه ونبذوه» (*78). ومن هذا المنطلق فإن الراهب زوسيما يعتبر كل دعاوى الفكر الجديد عن الحرية مجرد «إباحية».

إن قدرة الإنسان على التعرف على الكون ووعي أسراره، في رأي الراهب، هي قدرة محدودة، ولذا فإنه يرفض و يستنكر رأي العلمانيين الماديين الذين يرون بأن معرفة الإنسان بالكون لا نهاية لها: «هناك أشياء كثيرة تبقى خافية عنا في هذا العالم، ولكننا في مقابل ذلك قد أوتينا معرفة الحياة الأخرى والصلات التي تربطنا بعالم أعلى وأفضل، والجذور العميقة لعواطفنا وأفكارنا إنما تمتد في السماء لا في الأرض على كل حال. لذلك ليعلم الفلاسفة أن ماهية الأشياء لا يمكن إدراكها في هذه الحياة الدنيا» (*79).

إن الإنسان-في رأي الراهب-لا يحق له أن ينتقم أو حتى ضد ظلم أخيه الإنسان، فالعنف لا يؤدي إلا إلى العنف، ولهذا فإن الراهب يهاجم شعارات الثورة التي ينادي بها الفكر الجديد كسبيل لتغيير الظلم الاجتماعي: «إنهم يأملون أن يقيموا العدالة في هذا العالم، ولكنهم وقد رفضوا المسيح فسوف

ينتهي بهم الأمر إلى إشعال الحرائق وسفك الدم في كل مكان، لأن العنف يستدعي العنف، ومن يشهر السيف يهلك بالسيف»[*80].

وكذلك يرفض الراهب أسلوب القصاص كوسيلة للانتقام من الخارجين على القانون والمذنبين، لأنه لا يجوز للإنسان أن يحكم على قرينه الإنسان، فما «من أحد يستطيع أن يجعل نفسه قاضيا على مجرم قبل أن يدرك أنه- وهو القاضي-لا يقل إجراما عن الجاني الماثل أمامه»[*82]. وبديلا عن الفكر الاشتراكي الثوري الجديد فإن الراهب زوسيما يقدم تصوراته حول مشاكل الواقع وكيفية تغييره مستندا في ذلك على الفكر الديني المسيحي ودعاوي الاشتراكية الطوباوية:

سيكون الخلاص من المشاكل والظلم الاجتماعي على يد رجال الدين المتحدين مع الشعب، وليس على يد الثوار، كما يدعون، «فروسيا المقدسة إنما سينقذها مرة أخرى في يوم من الأيام هؤلاء الرهبان المتواضعون الظامئون إلى العزلة والصلاة...، لأن الخلاص سيكون بمشيئة الرب الذي سبق أن خلصها مرارا في الماضي، وسيأتي الخلاص من الشعب، سيأتي الخلاص بما يملكه الشعب من روح الإذعان لمشيئة الله ومن إيمان بوجود الله.» [*83]

إن العنف والانتقام، في رأي الراهب لا يأتيان إلا بالشر، أما الصفح والتسامح فهما السبيل الحقيقي للقضاء على الشرور، ولذا فهو يدعو إلى الصفح عن المذنبين، والى حب الجميع بما في ذلك «الآثمين»، فأفضل سبيل إلى حماية الإنسان من الشر هو أن يعد نفسه مسئولا عن جميع خطايا البشر، وان يحب «كل إنسان وكل شيء» ولهذا فهو يدعو الناس إلى أن يحبوا «خلق الله جملة، وأحبوا كل ذرة من الرمل على حدة، وكل ورقة شجرة، وكل شعاع ضوء، أحبوا الحيوانات، أحبوا النباتات، أحبوا كل موجود»[*84]

ولحل تناقضات الواقع الاجتماعية فإن الراهب يعرض الحلول التالية: يمكن الوصول، في رأي الراهب، إلى العدالة الاجتماعية عندما يشعر الأغنياء «بالخجل والعار من ثرواتهم أمام الفقير، و يبرهن الفقير يومذاك بعد أن يرى ندم الغني ومذلته على حسن الفهم هو أيضا، فيترك له خيراته فرحا مستجيبا بالحب للتوبة النبيلة.»[*85]

فالمساواة الحقيقية في نظر الراهب زوسيما: هي مساواة الشعور والروح وليست المساواة المادية، ولهذا فهو يؤكد أنه «لن تكون هناك مساواة إلا في الشعور بكرامة الإنسان الروحية، وهذه حقيقة غير مفهومة إلا في بلادنا. لسوف تسود الأخوة متى أصبح البشر اخوة بالقلب، وبدون هذه الاخوة لا يمكن أن يكون هناك قسمة عادلة»[*86]

كذلك يمكن تحقيق المساواة في المستقبل من خلال «الاتحاد العظيم» حين يصبح الإنسان بدون حاجة «إلى أن يكون له خدم، ويوم يحاول أن لا يرد أقرانه البشر إلى العبودية كما يفعل الآن، وإنما يتطلع بكل نفسه إلى أن يصبح خادما لجميع الناس عملا بروح الإنجيل»[*87]

وحتى ذاك «المستقبل» فإن الراهب زوسيما يدعو الناس إلى الإيمان والعمل والصبر والصفح والتسامح: «لا تقعد عن العمل ولا تدع لهمتك أن تفتر.. إذا رأيت نفسك محاطا بأناس أشرار لا يحسون، و يرضون أن يسمعوا لك، فارتم على أقدامهم واستغفرهم، لأنك أنت الذي تحمل ذنب عنادهم في الحقيقة. وإذا شعرت بأنك عاجز عن أن تخاطب الأشرار بالحسنى فاخدمهم صامتا متواضعا دون أن تيأس قط. إذا هجرك جمع الناس وطردوك شر طردة فاسجد على الأرض حين تصبح وحيدا واغمرها بقبلاتك. اسق الأرض بدموعك، فتحمل هذه الدموع ثمارا، ولو لم يرك أو يسمعك في عزلتك أحد»[*88]

هكذا كانت دعاوي الراهب زوسيما، أو دعاوي دستويفسكي نفسه، وهكذا كانت نبوءتهم وتصورهم لمستقبل روسيا..

3- في التكنيك الفني للرواية:

تعتبر رواية «الأخوة كارمازوف» رواية ذات مضمون اجتماعي نفسي وفلسفي في الوقت ذاته، وذلك رغم ما قد تبدو عليها من سمات شكلية تربط بينها وبين الروايات البوليسية. فرغم أن الموضوع الرئيسي الذي يقود الأحداث في الرواية-كما أشرنا آنفا-هو جريمة القتل التي تتكشف في عناصرها الجوهرية تبعا لنظام الرواية البوليسية، إلا أن الرواية-كما وضح-قد مزجت بين التصوير الواقعي المحدد للواقع والطباع والأحداث وبين الجدل الفكري العميق حول أهم مشاكل العصر، وهو المزج الذي يبدو عاديا

ومتجانسا مع نسيج الرواية ويخلو من أي تنافر، وذلك لأن أبطال الرواية وهم يتجادلون حول المسائل والموضوعات التي قد تبدو مجردة، هم بذلك أيضا كانوا يتطرقون إلى الموضوعات والمشاكل الحيوية التي تؤرق وجودهم.

كتب الناقد جروسمان عن خاصية رواية دستويفسكي هذه يقول:

«تعتبر الفكرة نقطة للانطلاق في رواية دستويفسكي. أما الفكرة المجردة ذات الطابع الفلسفي فهي بمثابة ذلك المحور الذي تنتظم عليه الأحداث المتعددة والمعقدة والمختلطة للمضمون. أما المغامرة المختلطة فهي تضفي على سير الرواية قوة حركة واهتمام خارجي، هي ضرورية هنا بوجه خاص نتيجة للوضع المجرد الذي يسود في كل القصة. إن السر الرئيسي في كل تركيب رواية دستويفسكي يكمن في السعي إلى تعويض القارئ من التوتر الممل الناتج عن اهتمامه بالصفحات الفلسفية مغامرة شكلية مسلية.» [*89]

ونظرا لأن «الفكرة» هي نقطة الانطلاق في رواية دستويفسكي، فإننا نجد الرواية تمتلئ بالديالوج ذي الطابع الفلسفي والذي تتبسط من خلاله لوحة ضخمة ومعقدة لحرب الأفكار المتصارعة. والديالوج في الرواية يتسم بالطابع الدرامي و يتحلى بقوة التأثير العاطفية، وهو يمتزج بطريقة عضوية بالموضوع ويعتبر عنصرا ضروريا له.

وتتبسط أحداث رواية «الاخوة كارمازوف» على امتداد فترة زمنية قصيرة ومضغوطة وذلك رغم العدد الكبير من الشخصيات التي تمتلئ بها الرواية ورغم تشعب الموضوعات التي تتطرق إليها، وهذه السمة تعتبر قاسما مشتركا بين روايات دستويفسكي كما أشرنا من قبل. والأحداث في الرواية مقسمة زمنيا إلى ثلاث فترات زمنية تنفصل عن بعضها البعض بزمن قصير جدا، وكل من هذه الفترات تمتلئ بأحداث شديدة التوتر.

وتصور شخصيات رواية «الاخوة كارمازوف» وهي في مرحلة الحركة الداخلية والتطور العقلي والنفسي (بعض الأشخاص-مثل ايفان والراهب زوسيما-يظهرون في الرواية كأناس مكتملي الفكر والعقيدة). ودستويفسكي في وصفه للشخصية يولي اهتماما كبيرا بتصوير عملية التطور والانعطاف التي تحدث في فكر ووعي الشخصية بتأثير الظروف الخارجية أو العوامل الداخلية مثلما حدث مع ديمتري كارمازوف واليوشا كارمازوف. بيد أن التطور والانعطاف اللذين يحدثان عند شخصيات الرواية لا يصوران في

بطء، بل يبرزان في شكل انكسار حاد وسريع.

وبجانب الوصف المستقل للشخصيات من طرف الكاتب، نجد أن الشخصية في الرواية تتكشف أيضا من خلال حديثها عن نفسها وعن معاناتها وآلامها، ولهذا نجد نسيج الرواية يمتلئ بالاعترافات الذاتية والديالوج.

وديستويفسكي يحضر في الرواية بنفسه، فهو يقوم بدور الراوي، وهو ما يشير إليه في مقدمة الرواية التي يعرف فيها بآل كارمازوف كأشخاص يعرفهم تمام المعرفة، وكذلك الحال مع الكثير من شخصيات الرواية الأخرى التي يحكي الكاتب عن دقائق من حياتها كما لو كان يعيش بالقرب منها. ومع ذلك فدستويفسكي أحيانا ما يترك دور الراوي لأحد الشخصيات كي تروي بنفسها الأحداث التي شاهدتها أو خبرتها بنفسها، لكن دور الكاتب «الراوي» أعمق، فهو يزن كل شيء بميزانه الأخلاقي، وهو أحيانا ما يتدخل بنصائحه وإرشاداته التي قد تبتعد أحيانا عن الموضوع الأساسي. وموقف دستويفسكي تجاه الشخصيات والآراء المختلفة يبدو واضحا، وليس كما أشار بعض النقاد الذين اعتبروا أن شخصيات الرواية تتسم بالاستقلالية في تحركاتها وأقوالها، وأن الكاتب لا يتدخل ليظهر موقفه تجاهها. فمثلا الناقد «بأختين» أحد باحثي إنتاج دستويفسكي يشير إلى أن خاصة تركيب رواية «الاخوة كارمازوف» تكمن في وجود العديد من الأصوات المستقلة التي تمتلك استقلالية فريدة في تركيب المؤلف، وكلمتها كما لو كانت تسمع إلى جانب كلمة الكاتب»(*90)

من السمات المميزة لتركيب رواية «الاخوة كارمازوف» وجود نغمة تكرار في تناول الموضوع أو الفكرة الواحدة في أجزاء مختلفة من الرواية وبأشكال ومغاز ومعان جديدة، وهو ما يتيح فرصة مقارنة الآراء الفلسفية المختلفة والتفسيرات المتنوعة تجاه الموضوع أو الفكرة، كما يضفي في ذات الوقت على تركيب الرواية بعض الرمزية ونستشهد على ذلك بأحد الأمثلة.

يعتبر موضوع «وجود الله» أحد أهم الموضوعات التي تتطرق إليها الرواية. وكما أوضحنا آنفا فان دستويفسكي قد أبرز اتجاهين متعارضين تجاه هذا الموضوع. اتجاه رافض للدين ولوجود الله و يتزعمه ايفان كارمازوف، واتجاه آخر يؤكد وجود مملكة الله و يتزعمه الراهب زوسيما. ودستويفسكي يتناول

بالشرح والجدال هذا الموضوع في أجزاء متفرقة من الرواية ومن زوايا مختلفة. ففي أحد الأجزاء نجد الكاتب يورد تأملات ايفان حول عذاب ودموع الأطفال وهو العذاب الذي لا يجد له تبريرا مع وجود العدالة السماوية، وهو لهذا يرفع شعار الانتقام من الظلم. ولكن ديستويفسكي يجادل هذا الرأي في موضوع آخر تماما وبشكل مستتر وذلك من خلال إحدى القصص التي يرويها الراهب زوسيما والتي يستند فيها على نصوص الإنجيل، وهي القصة التي تحكي عن أن الله أراد ذات مرة أن يختبر قوة إيمان عبده المخلص أيوب فأرسل إليه إبليس ومكنه منه، فضرب إبليس قطعان أيوب، وأهلك أولاده ودمر ثرواته، وأرسل إليه جميع المصائب دفعة واحدة. فما كان من أيوب إلا أن ارتمى على الأرض ساجدا لله ومسبحا باسمه. فرد الرب السعادة إلى أيوب ووهبه ثروات جديدة وأولادا آخرين. ولكن هل يستطيع الإنسان أن يعيش في الشقاء ثم يسعد بعد ذلك؟ إن دستويفسكي يطرح هذا السؤال في معرض رواية الراهب حين يتساءل وهل استطاع نوح أن يحب أولاده الجدد في غياب أبنائه الأول إلى غير رجعة؟ فيرد الشيخ مؤكدا بأن ذلك «ممكن»، لأن العدالة السماوية تظلل الجميع، والناس جميعهم مذنبون أمام الله وأمام الجميع، ولذا فإنه لا يهم من من الناس يقع عليه العذاب، وهل كان يستحقه أم لا، لأن العذاب ضروري لكل إنسان كي يطهر نفسه و يكفر عن أخطائه وأخطاء الآخرين، وبهذا العذاب يختبر الله إيمان الإنسان ومن ثم فالانتقام والاحتجاج ضد اللا عدالة ليس من حق الإنسان على الأرض لأن الحقيقة الإلهية فوق الجميع..

الحواشي

(*) عاش دستويفسكي في الفترة (1821- 1881).
(*1) انظر على سبيل المثال بالعربية رم. البيريسي «تاريخ الرواية الحديثة»، ترجمة جورج سالم، بيروت 1967، ص 284.
(*2) دستويفسكي «الجريمة والعقاب» موسكو، 1970، دار النشر التربوية، ص 12.
(*3) دستويفسكي «الجريمة والعقاب» ص 206.
(*4) دستويفسكي «الجريمة والعقاب» ص 408.
(*5) دستويفسكي «الجريمة والعقاب» ص 8.
(*6) دستويفسكي «الجريمة والعقاب» ص 49.
(*7) المرجع السابق ص 55.
(*8) المرجع السابق ص 57.
(*9) دستويفسكي «الجريمة والعقاب» ص 60.
(*10) دستويفسكي، «الجريمة والعقاب»، ص 203.
(*11) المرجع السابق، ص 213.
(*12) دستويفسكي «الجريمة والعقاب» ص 86.
(*13) دستويفسكي «الجريمة والعقاب» ص 89.
(*14) دستويفسكي «الجريمة والعقاب» ص 195.
(*15) دستويفسكي «الجريمة والعقاب» ص 209.
(*16) دستويفسكي «الجريمة والعقاب» ص 210.
(*17) المرجع السابق، الصفحة السابقة.
(*18) دستويفسكي «الجريمة والعقاب» ص 211.
(*19) دستويفسكي «الجريمة والعقاب» ص 203.
(*20) دستويفسكي «الجريمة والعقاب» ص 411.
(*21) عن كتاب اتوف، دستويفسكي، «دراسة إنتاجه» موسكو 1968 ص 222.
(*22) جروسمان «دستويفسكي» موسكو، 1965 ص 358.
(*23) ستيبانوف «دستويفسكي» تاريخ الأدب الروسي، موسكو 1971 ص 102.
(*24) دستويفسكي «الجريمة والعقاب» ص 42.
(*25) دستويفسكي «الجريمة والعقاب» ص 40.
(*26) دستويفسكي «الجريمة والعقاب» ص 34.
(*27) دستويفسكي «الجريمة والعقاب» ص 36.
(*28)، ، الصفحة السابقة.
(*29) دستويفسكي «الجريمة والعقاب» ص 42.
(*30) دستويفسكي «الجريمة والعقاب» ص 51.

(*31) المرجع السابق ص 52.
(*32) المرجع السابق ص 56.
(*33) الجريمة والعقاب ص 85.
(*34) دستويفسكي «الجريمة والعقاب» ص 199.
(*35) دستويفسكي «الجريمة والعقاب» ص 191.
(*36) دستويفسكي «الجريمة والعقاب» ص 20.
(*37) دستويفسكي «الجريمة والعقاب» ص 206
(*38) المرجع السابق ص 325.
(*39) المرجع السابق ص 248.
(*40) المرجع السابق ص 318.
(*41) المرجع السابق ص 319.
(*42) المرجع السابق ص 321.
(*43) المرجع السابق ص 319.
(*44) المرجع السابق ص 321.
(*45) المرجع السابق ص 322.
(*46) المرجع السابق ص 322.
(*47) تشيشيرين «ديستويفسكي عن النثر» في كتابه دستويفسكي الفنان والمفكر، موسكو سنة 1972. ص 262.
(*48) المرجع السابق ص 323.
(*49) المرجع السابق ص 323.
(*50) دستويفسكي «الجريمة والعقاب» ص 401.
(*51) المرجع السابق ص 395.
(*52) المرجع السابق ص 400.
(*53) الجريمة والعقاب ص 422.
(*54) دستويفسكي «الجريمة والعقاب» ص 63.
(*55) المرجع السابق ص 196.
(*56) دستويفسكي «الجريمة والعقاب» ص 211.
(*57) المرجع السابق ص 51.
(*58) دستويفسكي «الاخوة كارمازوف» لييننجراد، 1970، دار الأدب الفني، الجزء الثاني ص 349.
(*59) المرجع السابق ص 356.
(*60) دستويفسكي «الاخوة كارمازوف» الجزء الأول، ص 90.
(*61) دستويفسكي «الجريمة والعقاب» الجزء الثاني ص 431.
(*62) المرجع السابق ص 397.
(*63) دستويفسكي، «الاخوة كارمازوف»، الجزء الثاني، ص 431.
(*64) دستويفسكي «الاخوة كارمازوف»، الجزء الثاني ص 156.
(*65) دستويفسكي «الاخوة كارمازوف»، الجزء الأول ص 160.
(*66) دستويفسكي «الاخوة كارمازوف»، الجزء الأول ص 13.

(*67) دستويفسكي «الاخوة كارمازوف»، الجزء الثاني ص 505.
(*68) المرجع السابق ص 100.
(*69) المرجع السابق ص 505.
(*70) المرجع السابق ص 510.
(*71) دستويفسكي «الاخوة كارمازوف»، الجزء الأول ص 277.
(*72) دستويفسكي، «الاخوة كارمازوف»، الجزء الثاني ص 322.
(*73) دستويفسكي، «الاخوة كارمازوف»، الجزء الأول ص 276.
(*74) دستويفسكي «الاخوة كارمازوف»، الجزء الأول ص 25.
(*75) دستويفسكي «الاخوة كارمازوف»، الجزء الأول، ص 90.
(*76) دستويفسكي «الاخوة كارمازوف»، الجزء الأول ص 90.
(*77) دستويفسكي «الاخوة كارمازوف» الجزء الأول ص 94.
(*78) دستويفسكي، «الاخوة كارمازوف» الجزء الأول ص 366.
(*79) المرجع السابق، الصفحة السابقة.
(*80) دستويفسكي، «الاخوة كارمازوف» الجزء الأول ص 372.
(*81) المرجع السابق ص 375.
(*82) المرجع السابق ص 369.
(*83) دستويفسكي، «الاخوة كارمازوف» الجزء الأول ص 273.
(*84) المرجع السابق ص 369.
(*85) المرجع السابق ص 369: 370.
(*86) المرجع السابق ص 371.
(*87) دستويفسكي، «الاخوة كارمازوف» الجزء الأول، ص 376.
(*88) جروسمان «شاعرية دستويفسكي» موسكو 1925، ص 17.
(*89) بأختين «مشاكل شاعرية دستويفسكي»، موسكو، 1972، ص 908.

٩ تولستوي الروائي(*)

تولستوي أعظم مشاهير الرواية الروسية الذين نالوا الحب والتقدير والاحترام في كل مكان. لقد قالوا عنه «إنسان الأنانية» و «ضمير الإنسانية»، وخلافهما من الألقاب التي حاولوا من خلالها أن يبرزوا الأهمية الكبرى لتولستوي المفكر والفنان والإنسان. فحقيقة-كما يقول الكاتب الكبير مكسيم جوركي-من لا يعرف تولستوي «لا يمكن أن يعد نفسه إنسانا مثقفا»(*1)، فالقيمة الحضارية والثقافية لمؤلفات تولستوي لا حدود لها ولا غنى عنها وحتى السيرة الذاتية لتولستوي في حد ذاتها جديرة بالمعرفة والإعجاب، ولذا فانه ليس من قبيل الصدفة أن ما يصدر من ترجمات لمؤلفات تولستوي تعد من أوسع الترجمات انتشاراً بالنسبة لكتاب العالم، وذلك حسب إحصاءات اليونسكو(*2). كان تولستوي مثال الإنسان المرهف الحس والضمير، كما كان أيضا مثال الفنان الصادق المؤمن برسالة فنه ودوره، فقد كان تولستوي على يقين بأن «الكاتب الذي تعوزه رؤية واضحة ومحددة وجديدة للعالم ومن باب أولى ذلك الذي يعتقد أن هذه الرؤية ليست بضرورية لا يمكن أن يقدم إنتاجا فنيا» (*3) ومن خلال هذه الرؤية المحددة عكس تول ستوي

في إنتاجه بكل الشمول والصدق قرنا كاملا من حياة روسيا وتجسد بمؤلفاته عالم كامل من الأفكار والمثل والموضوعات التي لا تمس الواقع الروسي القومي فحسب بل والإنسانية جمعاء. كتب تولستوي القصة والمسرحية والرواية، كما ترك العديد من المقالات التي تتطرق لشتى موضوعات الفكر والفلسفة والدين وشتى موضوعات الفن، كما كان تولستوي مثال الفنان الجاد الباحث الذي كان يضع نصب عينيه مبدأ «التجديد» في الفن، والذي كان يقصد من ورائه تجديدا في الشكل وفي المضمون، فهو يقول في هذا: «أعتقد أنه يتحتم على كل فنان كبير أن يشيد أشكاله. وإذا كان مضمون المؤلفات الأدبية يجب أن يكون متنوعا بلا نهاية، فإنه يجب أن يكون هكذا أيضا شكل هذه المؤلفات[*4]. وقد أخذ تولستوي بمبدأ «التجديد» هذا طوال حياته الفنية فنجد أن مؤلفات تولستوي في أربعينات القرن الماضي قد برزت بجانبها التجديدي، فهي تتسم بالغناء والعمق في التصوير الفني للشخصيات وكل عملية الحياة، كما تمكن تولستوي من النفاذ إلى «سر» العلاقات الاجتماعية، فجاءت واقعيته بحق-كما أشار العديد من النقاد «خطوة إلى الأمام في تطور الواقعية لا في الأدب الروسي وحده بل في الأدب العالمي»[*5].

وسوف نتعرض في دراستنا لرواياته الثلاث:

«الحرب والسلام»، «أنّا كارنينا»، «البعث» وتكشف هذه الروايات عن رؤية الكاتب تجاه ثلاثة عوالم (الماضي والحاضر والمستقبل) كما تميط اللثام عن ثلاث درجات لاستيعاب الكاتب للواقع التاريخي الذي يبرز به دائما «عالمان:< عالم السادة وعالم المسودين، والذي ينبسط من خلاله مشكلة الفلاح، اكثر الموضوعات المحببة عند تولستوي الكاتب والإنسان أيضا، فقد ارتبطت حياة تولستوي الروحية وأبحاثه النفسية بموضوع الفلاح الذي كان يؤرقه اكثر من أي شيء آخر. والحديث عن الفلاح يرتبط عند تولستوي أيضا بتصوير أزمة المجتمع المعاصر بطبقاته المختلفة وفي مقدقها الطبقة الإقطاعية التي جذب اهتمام الكاتب فيها البطل الإقطاعي اليقظ الحس والذي يستشعر أزمة الواقع ودور طبقته في هذه الأزمة، وهو لهذا يقوم بتجربة معذبة ومثابرة يحاول فيها أن يقترب من الشعب وأن يجد معه لغة مشتركة، لكن مسيرة البطل الإقطاعي في حياة الفلاح ليست بالعملية

السهلة، بل هي عملية نفسية وعقلية غاية في التعقيد، وتولستوي يوضح أبعاد كل هذه العملية النفسية، وكانت اكبر إنجازات تولستوي الفنية هي كشفه وتوضيحه للعلاقة المعقدة بين النفسية الإنسانية والبيئة الخارجية والمعيشة اليومية.

أثرى تولستوي الواقعية الروسية والعالمية بالبحث الفني لما أطلق عليه النقاد «بديالكتيك الروح». فالعالم الداخلي عند أبطال تولستوي-وكما سنشاهد فيما بعد-هو عالم متعدد الجوانب، والكاتب يصوره في حركته التي لا تتوقف وفي تأثيره وخضوعه لنفس قوانين الديالكتيك والتطور التي تحدث بالواقع التاريخي نفسه. كما أوضح تولستوي-المحلل النفسي-أن الصراعات الداخلية في نفس الإنسان هي صراع بين مختلف المشاعر المتناقضة، وتولستوي لا ينقل فقط أصغر التفاصيل في الحياة الروحية لأبطاله بل يبحث عملية اكتناز تلك الأمزجة الروحية أو خلافها، وبناء عليه يوضح الانقلاب والبعث الجديد في روح الإنسان تحت تأثير الظروف الخارجية.

الحرب والسلام

لا أعرف من كتب عن الحرب أحسن من تولستوي

إرنست همنجواي

مقدمة:

يحتل موضوع وصف الحرب مكانة كبرى في إنتاج تولستوي. وليست هذه محض صدفة، فتولستوي ينتمي إلى عائلة عسكرية نبيلة لها تاريخها في الحروب، بل والأهم أنه اشترك بنفسه في الحروب التي دارت رحاها في شبه جزيرة القرم ومعارك «سيباستوبل» بوجه خاص، فهو إذن بنفسه خبر الحرب ومآسيها. والحق يقال إن كل مؤلفات تولستوي عن الحرب جاءت إدانة لها وهجوما عليها. فهو يرفض الحروب ويعتبرها ظاهرة «منافية للعقل» ولم يبرر سوى الحروب الدفاعية تحريرا للوطن من الغاصبين المحتلين. ومن هنا فالحرب بالنسبة له ليست سوى «ضرورة مريعة».

وتأتي روايته الخالدة «الحرب والسلام» على رأس مؤلفاته التي تدور حول الحرب وانعكاساتها. وهو في «الحرب والسلام» يسجل بكل الصدق

والعبقرية وقائع الحرب الروسية-الفرنسية حين غزا نابليون بجيوشه روسيا، حتى وصل موسكو نفسها بعد أن هجرها أهلوها، وأضرموا فيها النيران، ثم ما انفك نابليون أمام المقاومة وتدهور حال أفراد جيشه أن انسحب في اتجاه الغرب أمام المطاردة الروسية.

لم يعش تولستوي بنفسه هذه الحرب، إذ أنه ولد عام 1828 أي بعد أن كانت الحرب قد وضعت أوزارها، إلا أنه عرف الكثير عنها: من مصادر عديدة منها: أقاصيص والده الذي اشترك في الحرب وكذلك أقاربه، حكايات فلاحي ضيعته الذين أمطروا ذاكرته ونفسيته بالكثير عن هذه الحرب، قراءات تولستوي المكثفة عن الحرب واطلاعه على وثائقها، معاينته على الطبيعة مسارح الأحداث والعمليات العسكرية وتحرياته عن سير عدد من الشخصيات التي ارتبطت بالحرب وروايته.

وعكف تولستوي على كتابة روايته «الحرب والسلام» ابتداء من عام 1863 حتى 1869، وجاءت الرواية في أربعة مجلدات تصل عدد صفحاتها إلى ما يقرب من 1500 صفحة من المعجم العادي. فتولستوي لم يستهدف في كتابته لهذه الرواية تقديم نفسه كمؤرخ لأحداث الحرب الروسية النابليونية وما سبقتها من حروب في مطلع القرن الماضي، بل وجد في تلك الأحداث الدامية التي حددت مصير روسيا إلى حد كبير مختبراً فعالاً لكي يحدد مواقف مختلف طبقات الشعب الروسي وفئاته تجاه تلك الأحداث الجسام، ولكي يصور بصدق دور الأفراد ومكانتهم إزاءها، وذلك خلال حشد كبير لشخصيات تلتقي بشكل أو بآخر عند الأحداث التاريخية في ميدان الحياة السلمية والتي من خلالها يعطي تولستوي بانوراما عامة للواقع الروسي المواكب للأحداث، فاكتمال الصورة التاريخية يستلزم من الفنان أن يصور بريشته أهم ملامح عصره، والتاريخ حسب مفهوم تولستوي ليس مجرد تأريخ للأحداث البارزة الفريدة، ولكن مهمة التاريخ الحقيقية هي تصوير تيار الحياة الشامل، بكل جوانبه العامة والخاصة، فالناس هم الذين يصنعون التاريخ، والتاريخ يخضع و يؤثر بدوره على الناس.

وتنقسم دراستنا لرواية «الحرب والسلام» إلى أربعة مقاطع، نتناول في المقطع الأول عرضا لأهم الأحداث والأفكار التي تطرقت إليها الرواية، وفي المقطع الثاني نقدم تحليلا لأهم شخصيات الرواية. أما في المقطع

الثالث فإننا نعرض لأهم الجوانب الفنية للرواية، وفي المقطع الرابع والأخير نشير إلى جانب من المضامين الفلسفية للرواية.

١ - أهم الأفكار والأحداث:

صورت الصفحات الأولى للرواية مظاهر الحياة المدنية قبل الحرب، ورغم أن الحرب لم تكن قد بدأت بعد إلا أن شعور الأفراد بالحرب القريبة منهم والزاحفة إليهم كان يفتح المجال للحديث عنها وعن نابليون، لقد بات واضحا أن نابليون قد أصبح «كالأسطورة»، فقد شغل أحاديث المجتمعات وسيطر على أفكار ومخيلة الشباب، فالكل كان يفكر «كيف استطاع أحد الملازمين أن يصبح إمبراطورا..؟»(6*)

نفذت روح نابليون وبعمق إلى المجتمع الأرستقراطي النبيل في روسيا وأصبح كانسان قريب، وبدأ الكثير من الشباب النبيل يتخذونه نموذجا للعبقرية والمجد.

إن تولستوي يصور لنا بإسهاب أسلوب حياة المجتمع الأرستقراطي الروسي الذي يغلب عليه الخواء العاطفي والعقلي، اللامبالاة والنفاق، الانتهازية والمجون، فكثير من الشباب الأرستقراطي أمثال الشاب دوخلوف يضيعون وقتهم في تسلية ومزاح ممجوج ودون أي فائدة، والأرستقراطية الروسية تعيش غريبة عن بيئتها وشعبها وحتى عن لغتها الأم، فنادراً ما نسمع في أحاديثهم اللغة الروسية، فهم يفضلون التحدث بالفرنسية أو المزج بين اللغتين، وهذا المجتمع نادرا ما تعيش فيه المشاعر الحقيقية، فكل شيء محسوب والانتهازية تغلب على طابع الكثير من أفراده، لقد اهتم تولستوي بعكس الكثير من أشكال الانتهازية التي تميز هذا المجتمع، فمثلا يصور تولستوي لحظة موت الأمير العجوز بيزخوف والذي يمثل الجيل الأكبر من الأرستقراطية في الرواية و يعكس كيف باتت ثروته الشاغل الأكبر لأقاربه المحيطين به، فهم يفكرون في وصيته، وفي من ستئول إليه الأموال الكبرى بعد موته، والانتهازية تغلب أيضا على زيجات هذه الطبقة، فالزواج مرتبط أيضا بالمصالح المادية، أما المشاعر والعواطف فلا حساب لها. فالأمير فاسيلي كوراجين مثلا يجبر ابنه أناتولي على التوجه معه لخطبة الأميرة ماريا بولكونسكي التي تبدو لفاسيلي «دميمة» ورغم أن

الابن يصارح أباه بحقيقة مشاعره تجاه الأميرة ماريا، إلا أن الأب يبادره بالإجابة بأن أهم شيء هو «المصلحة»، ولذا فإن فاسيلي يقرر المضي في طلب يد ماريا بعد أن حدّث نفسه قائلا، «ولماذا لا أتزوجها ما دامت غنية جدا..؟ فالزواج لن يعوقني أبدا».(*7)

لقد حاول تولستوي في رسمه للعديد من النبلاء أن يكشف واقع هذا العالم المترفع عن كل ما هو روسي حق، ولكي يعطي تولستوي فاعلية لنقده نجده يورد هذا النقد على لسان الجزء الطيب من هذه الطبقة الذي يعيش تناقضا كبيرا بين وجدانه وأفكاره من جهة وواقع هذه الطبقة من جهة أخرى. وظهر في تصوير تولستوي للطبقة النبيلة أنه كما لو كان يميز بين جانبين مختلفين لهذه الطبقة، جانب أخذ بالأحداث الوطنية المصيرية والتحم بها روحيا وجسديا، والآخر نظر إليها نظرة لامبالاة وانغمس في مصالحه الذاتية والطبقية. «هؤلاء الأغنياء والوجهاء كم هم أنانيون» هكذا كانت تقول الأميرة آنا ميخائيلوفنا دروبيتشكيا إحدى عضوات هذا المجتمع. والنميمة هي أيضا إحدى السمات المميزة له، فكما يقول باريس بن الأميرة دروبيتشكيا «نحن هنا مشغولون في موسكو بحفلات الغذاء والأقاويل أكثر من السياسة(*8)».

ولكن ها هي الحرب تفرض نفسها على الجميع، فمن خطاب جولي كوراجين إلى صديقتها الأميرة ماريا بولكولسكي نعرف أن «موسكو كلها تتكلم عن الحرب وأن الشباب يرسل إلى الجبهة»(*9) لم يكن ذلك في موسكو وحدها، فمن رد الأميرة ماريا على جولي نعرف أن الحرب قد مست الضواحي أيضا.

ومن وصف الحياة المدنية ينتقل بنا تولستوي في انسيابية ليصور لنا أرض المعركة والمواقع الحربية بكل تفاصيلها دون أن يتنافر ذلك مع ما سبق. إن الجيوش الروسية تتحرك لتشغل مواقعها في القرى والمدن النمساوية، ومع ظهور اللقطات العسكرية نلتقي بالقائد الكبير كوتوزوف. إن تولستوي ينتقل بنا إلى واقع الحرب بكل تفاصيله ودقائقه الخاصة والعامة، حيث نتعرف على الجنود والرتب العسكرية المختلفة، ومكانة أصحابها.

ونتعرف في اللقطات الحربية أيضا بالقيصر الكسندر الأول. لقد كان

شخعى القيصر يعتبر مبعثا لشعور الوطنية العمياء لدى بعض الشباب وبالذات من أبناء الطبقة النبيلة، فقد كان مجرد ظهور طلعته مبعثا للانفعال والحماس عند أمثال النبيل نيكولاي رستوف. و يعلق تولستوي على ذلك مشيرا إلى أن «نيكولاي لم يكن الوحيد، فقد كان هناك عشرات الناس في الجيش الروسي يستشعرون نفس الشعور في تلك الأيام التي لا تنسى والتي سبقت معركة أوسترليتز»(*10).

ويصف تولستوي في إسهاب ودقه تفاصيل الخطة العسكرية التي وضعت لمعركة أوسترليتز، ويحكي عن معارضة كوتوزوف لبدء الهجوم، تلك المعارك التي لم تحد من عجلة القيصر ببدء الهجوم، كان يصور تولستوي في صدق وموضوعية تقهقر وتراجع الجنود الروس في المعركة، لقد كان منظر القوات الروسية المنسحبة بعد فترة وجيزة من بدء الهجوم مثيرا ومؤلما بدرجة جعلت كوتوزوف ينسى ألم جرح تعرض له ويشير إلى الراكضين مؤكدا بأن الجرح الحقيقي هناك بينهم.

إن هزيمة الجيوش الروسية في الحرب الأولى مع نابليون في عام 1805 تبرز بصورة أوضح عند مقارنة أسباب ودوافع هذه الحرب بتلك التي صاحبت انتصار الحرب الثانية سنة 1812، فالحرب الأولى جرت أحداثها على الأرض النمساوية بعيداً عن الأرض الأم، وكان السبب وراء اندلاعها يرجع إلى تحالف القيصر الكسندر الأول مع النمسا بغض النظر عن المصالح القومية لشعبه، أما الحرب الثانية فقد برزت كحرب تحرير مقدسة اضطر الشعب لخوضها للدفاع عن أرضه وشرفه، ومن ثم فالقوة الحاسمة في مصير الحرب والتي يمثلها الشعب والتي دخلت بلا رغبة ولا روح في الحرب الأولى، اندفعت إلى الحرب الثانية بكل إرادتها ومشاعرها وعزيمتها من أجل الدفاع المقدس.

إن تولستوي يوضح أن دائرة الحرب امتد قطرها منذ اللحظة الأولى التي تحولت فيها الحرب إلى حرب شعبية تحريرية، التحمت بها كل جماهير الشعب، وذلك عند اقتراب العدو من مدينة سمولنسكي الروسية، وها هي اللحظات الدرامية بالحرب، فندينة سمولنسكي تحترق وتسلم للعدو. ومن جهة أخرى فإن الخراب ينتشر في كل مكان. بيد أن ساعات المحنة كثيرا ما تلهب المشاعر وتقوي الحماس. فقد ولدت الخسارة الفادحة لدى الشعب

شعورا بالكراهية الشديدة المشوبة بحب الانتقام من العدو الغاصب والتحم الشعب بالجيش والقائد، ودوى الحماس بين الضباط والجنود على السواء، وتدعمت صفوف القوات الفدائية وتكون لدى الجميع شعور قوي بأن مصير روسيا سوف يتحدد بنتائج هذه الحرب. ومن ثم ارتفع جميع أفراد الشعب إلى مستوى الوعي بخطورة ما يحدث وأهمية دور كل منهم.

إن تصوير عملية استيقاظ الوعي الشعبي الجماهيري الذي أدى إلى التحام الشعب بقيادته يعتبر من أهم الموضوعات التي تتناول الرواية تصويرها، والذي وجد انعكاسه في شكل موجة الحماس العارمة التي ظهرت بمعركة بوردينو على مشارف موسكو.. نقطة التحول في مجرى الحرب. لقد منيت قوات نابليون في هذه المعركة بخسائر لم تتعرض لها من قبل في أي معركة. ولكن رغم خسارة العدو الفادحة فإن القوات الروسية تتراجع تاركة موسكو للمناورة، ويعقب ذلك حريق موسكو وسقوطها في يد قوات نابليون، التي ما لبثت أن تركتها متقهقرة للخلف، إذ لم تجد بها سوى الخراب والجوع والصقيع والمرض..

لقد اختلفت الآراء حول نتائج معركة بوردينو، المعركة الفاصلة في الحرب الروسية النابليونية، فقد رأي الكثيرون أن هذه المعركة كانت خاسرة تماما بالنسبة للجانب الروسي، لكن تولستوي اختلف مع هذه الآراء. فرغم أنه يسهب في وصف خسارة القوات الروسية وضياع الكثير من أفرادها واضطرارها لترك موسكو للفرنسيين إلا أن الصورة المقابلة التي رسمها لنابليون المحطم المنهار بعد المعركة، والحالة النفسية التي وصلت إليها قواته بعد أن فقدت ما يقرب من نصفها أبرزت المعركة كجولة خاسرة وكاسرة لنابليون مهدت لهروبه من موسكو بعد استيلائه عليها.

وبخروج القوات الفرنسية من موسكو منسحبة تجاه الغرب والقوات الروسية تطاردها تنتهي صفحة دامية من تاريخ روسيا، وقد قابل ذلك في الحياة السلمية موت الأمير العجوز بولكونسكي ممثل الجيل الأكبر من النبلاء في الرواية، ووقوع عائلة رستوف فريسة للديون ثم افتقارها، وبذا يرمز تولستوي إلى انقضاء حلقة من حلقات النبلاء في روسيا وربما حاول الكاتب أيضاً أن يرمز من وراء محاولات الابن رستوف النهوض بالأسرة إلى الحالة العامة لتطور الطبقة النبيلة التي أصبحت تتعثر في طريقها وفي

تطورها، فلم يكن قد حان بعد وقت غروب شمسها..

اهتم تولستوي أيضاً بتحرير المناخ الاجتماعي في الفترة السلمية التي أعقبت الحرب، وأشار إلى الفوضى والفساد والشعور بعدم الرضى السائدة آنذاك، كما أشار إلى وجود بعض الأفراد الذين ينتمون إلى المنظمات ذات الطابع السلمي التي كانت تنادي بالتغيير الاجتماعي من خلال الحلول السلمية، وقد برز بطله الرئيسي الأمير بيير بيزخوف كأحد أعضاء هذه الجمعيات وكممثل للفترة السلمية في حركة الديسمبريين التي انبثق عنها اصطدام سنة 1825.

والى جانب تصوير الموضوعات الخاصة بالحرب وما يتعلق بها لم يستطع تولستوي أن ينسى تصوير أهم صراع اجتماعي في عصره، وهو الصراع بين السادة والفلاحين الاقنان، فقد تناولت بعض لقطات ومشاهد الرواية وضع الفلاحين والعلاقة بينهم وبين الإقطاعيين، حقيقة لم تشغل مواضيع هذا الصراع حيزاً كبيراً في الرواية، إلا أنها لم تهمل أيضاً، وقد ظهر ذلك بوضوح في العديد من اللقطات، فمثلا في لحظة وقوع الأمير بيير بيزخوف في الأسر صور تولستوي كيف كان انتماء بيير إلى الطبقة النبيلة الإقطاعية كفيلا ببعث النفور إزاءه من جانب بقية الأسرى من الطبقات الشعبية، فبعد أن «عرفوا في بيير السيد حتى تجنبوه، ولا سيما أنه يتكلم الفرنسية. وكان بيير يسمع في حزن تهكمهم عليه»[*11].

وأيضاً وفي لقطة وصف علاقة نيكولاي رستوف بالفلاحين في ضيعة زوجته الأميرة ماريا، فرغم أن تولستوي أثنى على مهارته في إدارة الفلاحين وفي التعامل معهم، ورغم أن تولستوي أبرز في شخص نيكولاي رستوف النبيل الذي «يحب بكل قواه شعبنا الروسي وحياته»[*12] إلا أن الطابع العبودي للعلاقة بين السيد والمسود أحياناً ما يطغى، وقد ظهر ذلك في استخدام نيكولاي للعنف الجسدي ضد الفلاحين.

2- الشخصيات:

لقد كانت الشخصيات والأنماط التي رسمها تولستوي في روايته جد متعددة ومتنوعة، وربما كانت متساوية في الدور لدرجة تصعب فيها الإشارة إلى بطل واحد رئيسي، فالبطل الحقيقي والروسي في الرواية هو

الشعب. ورغم ذلك فإنه يمكن التوقف عند بعض الشخصيات المركزية في الرواية والتي اعتنى تولستوي بتصوير مصيرها، وسنتوقف في البداية على الشخصيات النبيلة التي جاءت في الرواية متعددة ومختلفة الأنماط، وجاءت هذه الشخصيات النبيلة بالرواية لتصور ثلاثة أجيال من هذه الطبقة، وقد اجتذب تولستوي بشكل خاص بين أفراد هذه الطبقة الجزء التقدمي الوطني الذي تبلورت عنه حركة الديسمبريين، والذين استيقظ بهم الضمير والشعور بالواجب تجاه الوطن

وتبرز شخصية بولونسكي والد الأمير اندري والأميرة ماريا كممثل للجيل الأكبر من الطبقة النبيلة جيل الملكة يكترنيا. لقد جسد الأمير العجوز صورة النبيل القوي ذي الجاه والسلطان، فكل عائلته تخافه وتحترمه وتعمل له ألف حساب لدرجة-حسب وصف تولستوي-«لا يصل إليها أقسى إنسان»[*13].

لقد كان شعار الأمير العجوز في الحياة والذي كان يضعه نصب عينيه هو: «هناك فقط مصدران لعيوب الناس... التكاسل... والخرافات، وهناك فضيلتان اثنتان: النشاط، والعقل. ولذا فقد كان الأمير يتبع نظاماً قاسياً في الحياة، وكان يطالب كل من حوله بهذا النظام، والأمير رغم سنه خير مطبق للأفكار عن النشاط والعلم، وكان يشرف على تعليم ابنته ماريا وعلى العمل على تكريس وقتها للعلم. ورغم الصرامة الظاهرية للأمير إلا أنه كان يؤمن بأن «الناس جمعيهم متساوون»[*14].

أما الأمير اندري بن الأمير بولكونسكي فهو يمثل الجيل الثاني في عائلة بولكونسكي. إن الأمير أندري أرستقراطي نبيل، جميل الطلعة، جذاب الشخصية، يبدو شخصاً ذا إرادة وكبرياء وقدرة على التعامل في هدوء مع الناس. إن تولستوي لا يخفي إعجابه ببطله إلا أن نمط حياته وأسلوب طبقته في الحياة يجعلان مواهبه وإمكانياته هباء. ولهذا فالأمير يبدو حانقاً وغير راض عن جو اللهو والعبث المحيطين به وهو الجو الذي تعيش فيه طبقته. إن الحياة الأرستقراطية لا تروق للأمير فهذه الحياة حياة الصالونات والأقاويل والتفاهة والزهو-كل ذلك في رأيه«-دائرة مفرغة لا أستطيع الفرار منها»[*15].

وبالفعل لم يكن الأمير اندري بعد يملك القوة التي تساعده على تخطي

الهوة التي تفصل بين معتقداته وأفكاره من جهة وبين الفراغ الذي يعيشه مع طبقته من جهة أخرى، وكان لابد لكي يحدث التحول في الأمير أن تحدث الشرارة التي توقده، وقد كانت هذه الشرارة هي الحرب والتجربة التي خاضها الأمير فيها، فبعد أن توجه إلى حرب سنة 1805 ظهرت مهارته وقدراته العسكرية في التكتيك، وتصميم خطة للهجوم، حقيقة كان أحد أسباب اندفاع الأمير اندري هو وجود الأمير تحت أسم أسطورة نابليون الذي كان الأمير مبهوراً به وكان يرى به «شخصاً عظيماً»، وقد بعثت فيه الأسطورة أفكار المجد والشهرة والرغبة في إحراز حب الآخرين لدرجة أنه «كان مستعداً للتضحية بأحب الناس إليه وذلك في مقابل لحظة مجد»[*16].

إلا أن شجاعة الأمير اندري الحقيقية ووطنيته الصادقة يظهران بجلاء في وقت تقهقر الجيش الروسي بعد بدء الهجوم في معركة «أوسترليتز» إذ يشعر الأمير اندري «بدموع الخجل والإخفاق»[*17] و يلتقط الراية الملقاة على الأرض ويرفعها إلى أعلى ويصرخ في الجنود لكي يتبعوه، وبالفعل يتبعونه... و يسقط الأمير جريحاً.. وتخور قواه، وعندئذ وفي لحظات الضعف تنقشع عن الأمير الغشاوة التي كانت تحجب عينيه، ويتضح له سراب المجد الزائف الذي كان يركض وراءه: «إن كل شيء خافت وهادئ ومهيب، لم يكن كذلك حينما كنت أركض... إن السحب تركض بهذه السماء العالية التي لا نهاية لها. كيف لم أستطع أن أرى من قبل هذه السماء العالية، وكم أنا سعيد لأنني في النهاية عرفتها.. نعم إن كل شيء خاو، كل شيء خادع.. فقط هذه السماء التي لا نهاية لها... لا يوجد شيء... لا يوجد شيء غيرها»[*18].

وبسقوط الأمير اندري جريحاً تحدث عملية شبيهة بالبعث في روحه، و يتهاوى المثل الأعلى «نابليون الأسطورة» في روحه، وعند لقائه بنابليون بعد وقوعه في أسر القوات الفرنسية يظهر له أن ذلك الإنسان الذي كان عظيماً ما هو إلا «صغير بالمقارنة بذلك الذي يحدث الآن في روحه وتلك السماء التي لا نهاية لها والسحب التي تركض بها»[*19] ويتضح للأمير أن سراب المجد الذي ارتبط به نابليون ما هو إلا خداع ووهم، وبدت له في تلك اللحظة اهتمامات نابليون تافهة، «كما بدا له بطله وضيعاً»[*20] وفكر الأمير اندري وهو يحملق في أعين نابليون في «تفاهة العظمة».

ويعود الأمير الجريح بعد ذلك إلى بطرسبرج، وينغمس من جديد في الحياة الأرستقراطية الخاوية، و ينتابه نفس الشعور السابق الذي كان يسيطر عليه قبل اشتراكه في معركة أوسترليتز، إذ يحس بالوحدة والتناقض بينه وبين الواقع المحيط به. وتلوح بشائر التغيير في نفس الأمير اندري بعد تعرفه على ناتاشا رستوف التي لعبت دوراً في التطور النفسي للبطل، فقد أحس الأمير اندري بوجود عالم خاص غريب عنه على الإطلاق، عالم مفعم بسعادات غير معروفة... عالم وجد بداخله متعة جديدة له. وقد كتب الأمير اندري إلى أخته الأميرة ماريا يصارحها بشعوره تجاه ناتاشا قائلا: إنه لم يحب أبداً مثلما يحب الآن، وإنه قد فهم وعرف الحياة الآن فقط(*21). بيد أن قصة حب اندري لناتاشا لم يكتب لها النجاح، فقد أفسدتها عادات طبقته وسلوكها، فني غياب الأمير اندري يخدع أناتولي كوراجين ناتاشا وتقع فريسة له.

ثم تأتي المرحلة الجديدة في حياة اندري مع انخراطه من جديد في الحرب وامتزاجه مع الشعب والجنود في أحداث سنة 1812. إن الأمير اندري الأرستقراطي المرفه، والذي تعود على الحياة السهلة المريحة يظهر وطنية وبسالة والتحاماً مع الشعب في معركة المصير... ويسقط الأمير جريحا جرحاً مميتاً في معركة بوردينو. لقد كانت خسارة روسيا في الحرب فادحة، فقد قدم خير شبابها روحه للفداء. وفي لحظة مرت اندري تحدث صحوة في ضميره شبيهة بتلك التي حدثت في وقت سقوطه جريحاً في معركة أوسترليتز، لقد كشف تولستوي في هاتين اللحظتين الشعور الباطني لبطله، إذ كان تولستوي يعتقد أن الإنسان أصدق مع نفسه في لحظات الموت. لقد فجع الأمير اندري في هذه اللحظة وهو يحتضر بمنظر أناتولي كوراجين غريمه في حب ناتاشا، فقد هاله منظره التعيس، وهو ينتحب خائر القوى بعد أن بتروا ساقه، ففي هذه اللحظة يبكي الأمير «بدموع رقيقة محبة على الناس وعلى نفسه» وتتغلب عليه نزعته الدينية ويقول: «الشفقة، الحب للاخوة، للمحبين، الحب للذين يكرهوننا، الحب للأعداء... نعم ذلك الحب الذي دعا الله إليه على الأرض، والذي كانت تعلمني إياه الأميرة ماريا، والذي لم أفهمه، هأنذا تعز على الحياة، ها هو الذي بقي لي لو أنني بقيت حياً، ولكن الآن أصبح الوقت متأخراً إنني أعرف هذا»(*22).

لقد حال موت الأمير اندري المبكر بينه وبين أن يصبح شريكا لحركة الديسمبريين، فالأمير اندري-كأحد أفضل رجال عصره-كان من المنتظر أن يشارك في هذه الحركة. إن شخصية الأمير اندري التي تبدو معقدة في محصلها تذكرنا لا شك بشخصيات أونيجن وبيتشورين مع بعض الفوارق، فشخصية الأمير اندري تتميز هنا بمشاعرها القومية القوية، وشعورها الوطني العالي، وقدرتها على التضحية. إلا أن الأمير اندري لا يخلو مثلما كان أونيجن وبيتشورين من الفردية وحب النفس والتعالي واللامبالاة تجاه المحيطين، ففي سبيل المجد كان الأمير اندري مستعداً أن يضحي بكل شيء بما في ذلك زوجته الحامل التي تركها في وقت كانت في أشد الحاجة لأن يكون فيه بجوارها. ولكن على الرغم من ذلك فإن الأمير أندري هو بلا شك تجسيد لأفضل الشباب النبيل.

أما الأمير بيير بيزخوف الابن غير الشرعي للأمير بيزخوف، والقريب إلى قلبه، فقد كانت حياة المجتمع الأرستقراطية لا ترضيه أيضا. فمنذ عودته من الخارج حيث أرسل مثل الكثيرين من الشباب النبيل لتلقي العلم، وحيث مكث حتى عمر عشرين سنة، منذ ذلك الوقت لم يستطع الأمير بيير أن يأتي بشيء مفيد. فبيير ومنذ عودته من الخارج يحلم بكل قلبه بأن يقيم الجمهورية في روسيا، أو أن يصبح هو نفسه نابليون، أو فيلسوفا أو تكتيكيا أو قاهرا لنابليون، وكانت تراوده أحلام بأن يعاد ميلاد البشر الفاسقين وأن يصل بنفسه إلى الكمال في أعلى مرتبة. ولكن بعد سبع سنوات من عودته من الخارج انتهى الصراع بين أفكاره ومثله العليا بالتعايش مع الواقع المؤلم والاندماج فيه. وها هو الآن بعد سبع سنوات من عودته من الخارج «لا يعدو كونه زوجا لزوجة غير وفية ومغرما بالأكل والشراب، وبعد أن يفك إزاره قليلا يسب الحكومة. لقد مكث لفترة طويلة لا يستطيع أن يتعايش مع فكرة أنه هو نفسه ذلك الكاميرجير[*23] المسكوفي المتقاعد، أي ذلك النمط من الناس الذي كان يحتقره بعمق منذ سبع سنوات مضت»[*24].

لقد جسد تولستوي في شخص بيير نفس التناقض الذي صوره في شخص الأمير اندري فقد كان بيير في جوهره إنسانا طيبا له «قلب ذهب» وواعيا ومسالما وعلى علم ومعرفة، إلا أن مسلكه العملي في الحياة والذي كان يعكس الفساد الخلقي في طبقته جاء متناقضا مع معتقداته ومشاعره.

لقد كانت تجتاح بيير لحظات صحو أو كما يسميها الكاتب لحظات «كبرياء» كان يتأمل فيها بيير بعمق في وضعه الغريب، وتعتريه الرغبة في أن يصنع شيئا ما «للإنسانية». كان بيير يعي جيدا وضعه، ويعرف تماما أن البيئة المحيطة به أقوى منه وأنه يحس بالضعف حيالها، وكان يعرف أيضا أن هذا الواقع لا يخصه وحده ولكنه كان يميز نمط حياة كل زملائه: «من المحتمل أن زملائي مثلي، وأنهم تلاطموا، وكانوا يبحثون عن طريق حسن ولكنهم مثلي وتحت وطأة الظروف والمجتمع والسلالة، وتلك القوة العفوية التي لا يملك الإنسان حيالها سلطة تحولوا هم أيضا إلى هناك حيث أنا». لقد كان طريق بيير طريقا طويلا من الأبحاث الفلسفية والأخلاقية والدينية طريقا ممتلئا بالإنعطافات، فقد كان يمزق تفكير بيير أسئلة حول الحياة ومغزاها وكان دائم التساؤل: «إلى ماذا، ولماذا وما هذا الذي يجري في العالم؟»[*25]. ولأن بيير كان يعرف أنه ليس ثمة إجابات على هذه الأسئلة فإنه كان يحاول أن يستدير عنها، و يسرع في قراءة كتاب، أو يسرع إلى النادي، أو إلى الثرثرة حول أخبار المدينة.

لقد كانت تأملات بيير أحيانا ما تنتهي إلى التعجب من تصرفات الناس التي تتناقض مع القانون المسيحي بالصفح عن الإهانات وحب القريب. وكان بيير على خبرة بذلك الضعف والتناقض اللذين يجعلان الناس لا حيلة لهم أمام الواقع فقد كان يقول: «إنني أفهم هذا الكذب وهذه البلبلة، ولكن كيف يمكنني أن أحكي لهم ما أفهمه؟ لقد حاولت وكنت دائما أجد أنهم أيضا (يقصد الناس) يفهمون في أعماق أنفسهم نفس الشيء الذي أفهمه ولكنهم يحاولون أن يتحاشوه.[*26] ولكن كيف كان بيير يهرب من أفكاره وتأملاته التي لا يجد حلا عمليا لها .؟.. لقد كان يقرأ، يقرأ كل شيء يقع تحت يده، ويتنقل ما أمكن بالمجتمعات، ويشرب كثيرا، ويبتاع اللوحات.. ويثرثر في الصالونات.. أي ينغمس في حياة اللانشاط واللاعمل. إن بيير يدين حياة الفساد في مجتمعه، رغم أنه لم يسلم من هذه الحياة في فترة سابقة في حياته، ففي لحظة لقائه مع أناتولي كوراجين بعد انكشاف خداعه لناتاشا نجده يعنفه قائلا: «إنكم لا تستطيعون أن تفهموا في النهاية أنه علاوة على متعتكم، هناك أيضا سعادة وسكينة الآخرين وأنكم من أجل التسلية تهلكون حياة كاملة، اطلبوا التسلية مع النساء أمثال زوجتي، فأنتم

على حق مع أولئك، فهن يعرفن ماذا تريدون منهن؟ وهن مسلحات ضدكم بنفس تجربة الدعارة، أما إسهام فتاة بالزواج وخداعها وسرقتها.... فكيف لا تفهم مقدار ما في ذلك من خسة كضرب عجوز أو طفل»[27*]

ويبدأ التحول في بيير تحت تأثير ناتاشا رستوف ذات السحر العجيب على كل من حولها، فبعد أحد لقاءات بيير بها «بدا له الناس جميعا تافهين وفقراء بالنسبة لذلك الشعور بالحنان والحب، الذي كان يحس به. وفقط آنذاك حين حدق بيير في السماء، لم يشعر بتلك الحقارة المهينة لكل ما هو على الأرض بالمقارنة بذلك العلو الذي سمت به روحه...»[28*].

إلا أن التحول الحقيقي بروح الأمير بيير يحدث مع أحداث سنة 1812، حين يرتحل بيير إلى بوردينو لكي يكون بقرب الجنود، إلا انه يسقط أسيرا بعد حريق موسكو وبعد القبض على المتهمين بحرقها، وفي الأسر يشاهد بيير المنظر الدموي المأسوي للأسرى وهم يعدمون، «ومنذ تلك الدقيقة التي شاهد فيها ذلك القتل المريع الذي أتى به أناس لا يريدون أن يفعلوا هذا، كان كما لو اقتلعت منه تلك القوة المحركة التي كان يتكئ عليها وأنهار كل شيء في كومة من الزبالة» وتنهار معتقدات الأمير بيير، ويفقد الثقة في كل شيء: «في التنظيم الحسن للعالم، وفي الإنسانية، وفي روحه، وفي الله، لقد استشعر بيير هذا الشعور من قبل ولكن لم يكن أبدا على هذه القوة»[29*]... لقد أحس بيير آنذاك أن العودة إلى الإيمان بالحياة لم يعد في سلطته.

ويحدث الانعطاف الحقيقي بروح بيير تحت تأثير لقائه بالفلاح بلاتون كارتيف، فبعد لحظة من مشاهدة بيير له أحس «بشيء ما عذب ومسكن» ثم بعد تعرفه عليه شعر بأن ذلك العالم الذي قد علم «قد تحرك الآن داخل صورة على نحو جميل جديد، وعلى أسس جديدة وراسخة».[30*].

لقد كان لآراء كارتيف الدينية وشعاره «بالصبر ساعة، للعيش قرنا» أثر بعيد على بيير، وصار كارتيف بالنسبة لبيير «تجسيدا لروح البساطة والحق» وها هي الحرب تنقضي، وتمر سنوات ويتزوج بيير من ناتاشا، ويعيش معها حياة هانئة، وفي إطار الحياة السلمية التي أعقبت سنوات الحرب وسبقت حركة الديسمبريين ينخرط بيير في إحدى المنظمات، التي تسعى إلى التغيير عن طريق الحلول السلمية، فقد كان جو الفساد العام الذي ساد بعد الحرب

مقلقا للغاية بالنسبة لبيير، وكان يرى بأنه يجب تكاتف قوى الشباب من أجل مواجهة الكارثة العامة، وخيل لبيير في ذلك الوقت، كما لو كان هناك «نداء ما موجه إليه لكي يوجه المجتمع الروسي والعالم كله نحو وجهة جديدة»[*31]. ولكن كيف كان يرى بيير وسيلة التغيير الاجتماعي؟ لقد تجلت في آراء بيير بوضوح فلسفة تولستوي السلمية في وسائل التغيير الاجتماعي، فقد كان بيير يقول: «إنني لا أقول إننا يجب أن نقف في مواجهة هذا أو ذاك، فربما نخطئ ولكن أقول دعونا يدا مع اليد التي تحب الخير وليكن شعارنا واحدا: النشاط والخير»[*32]

لقد كان طريق بيير ابتداء من صالون شيرير منتدى الطبقة الأرستقراطية إلى النشاط في التنظيمات الاجتماعية طريقا طويلا وصعبا صاحبته الأبحاث الفلسفية والدينية للبطل، وتوجب على بيير أن يعيش الكثير من التجارب الكثيرة لكي يصل في النهاية إلى الرفض والعداء لذلك الواقع المحيط به ولذلك النظام الذي كانت تترأسه طبقته، لقد كان طريق اندري بولكونسكي وبيير بيزخوف هو الطريق المميز لجزء كبير من النبلاء التقدميين. لقد صور تولستوى وبصدق أيضا تلك المؤثرات الفكرية والفلسفية التي تعرض لها جيل بيير، وذلك مثل الأفكار الموسانية التي كانت تسعى إلى التغيير الاجتماعي عن طريق الوسائل السلمية، وقد حاول بيير شخصيا أن يطبق عمليا هذه الأفكار، إذ حاول أن يعتق بعض الفلاحين الأقنان وأن يحسن من حالتهم، وبشخص بيير حطم تولستوي أيضا وهم أسطورة نابليون (أسطورة عصره)، فقد بدا في بداية الرواية إعجاب بيير الشديد بشخص نابليون الذي كان يعتبره «أعظم شخص في التاريخ» وكان يعتبر الحرب «ضد نابليون لا معنى لها»[*33]، إلا أن «كل شيء انهار في كومة من الزبالة» بعد مشاهدته لمنظر قتل الأسري.

من أبرز الشخصيات النسائية في الرواية شخصية الأميرة ناتاشا رستوف والتي ارتبط اسمها بحياة البطلين الرئيسين أندري بولكونسكي وبيير بيزخوف، فقد لعبت بشخصها دورا كبيرا في حياتهما، وأسهمت في عملية التحول التي اعترت تفكيرهما ونظراتهما للحياة. لقد جاءت صورة ناتاشا رستوف لتعكس وتجسد شخصية الأميرة النبيلة الأرستقراطية النشأة والقريبة إلى الشعب بالروح والقلب. لقد جذب اهتمام تولستوي في ناتاشا

حبها لمن يحيط بها من الخدم والمرءوسين ومعاملتها الإنسانية لهم، إن ناتاشا تبدو بسيطة ومباشرة في معاملاتها معهم، وهي روسية حقا، قريبة من كل ما هو روسي، فهي مولعة بالتراث الشعبي، الذي لا يلقى احترام طبقتها. إن تولستوي يتعجب من هذا القرب الروحي بين ناتاشا والشعب إذ يقول «أين، وكيف، ومتى رضعت من ذلك الهواء الروسي الذي كانت تتنفسه هذه الأميرة الصغيرة التي ربتها فرنسية مهاجرة؟ هذه الروح، ومن أين أخذت هذه الجرعات؟[*34]» إن ناتاشا في هذا الجانب من شخصها تذكرنا بتاتيانا بطلة بوشكين المحبوبة. وتولستوي في وصفه لناتاشا يشير إلى أنها ليست جميلة، فهي ذات عينين ضيقتين، وفم كبير، ولكن الجمال الحقيقي في ناتاشا كان في روحها فهي تتميز بالحيوية المتدفقة والإقبال على الحياة. إن ناتاشا إنسانة ذات مشاعر فياضة وروح منطلقة، وربما كان ذلك هو السبب في الخطأ الذي وقعت فيه ناتاشا، حين لم تستطع أن تحتفظ بوفائها للأمير أندري، إن ناتاشا تبدو كإنسانة ذات رغبات قوية جعلها في غياب الأمير اندري تخطئ وتحب آناتولى كوراجين، لقد كان اتصال وعلاقة ناتاشا بكوراجين غريبا، ومتنافيا مع ما يجب أن تكون عليه من إخلاص وحب لخطيبها الأمير اندري، ولكن كلمات ناتاشا في الرواية «ما العمل إنني أحبه وأحب الآخر» تؤكد تلك السمة في طابع ناتاشا، كانت تبدو إنسانة ذات مشاعر جياشة بلا حدود يخفت حيالها أي شعور بالالتزام الأخلاقي، علاوة على ذلك فقد بدا لناتاشا في طابع كوراجين تعويضا عن ذلك الذي يبدو نقصا في علاقتها بأندري المتحفظ. ولقد صقلت الحرب ناتاشا أيضا. فناتاشا التي ولدت وفي فمها ملعقة من ذهب، وعاشت حياة مرفهة تبدي وطنية وصمودا في وقت حريق موسكو على نحو يصعب تصوره بالنسبة لبنات طبقتها.

ورغم أن ناتاشا كانت تبدو إنسانة ذات مشاعر غير ثابتة إلا أن المدهش في شخصيتها هو ذلك التحول الكبير الذي حدث في حياتها بعد زواجها من بيير بيزخوف بعد إنهاء الحرب، لقد كان يبدو أن مثل ناتاشا لن يعرف الاستقرار في حياته بعد الزواج، إلا أن ناتاشا أثبتت العكس، إن الكاتب نفسه يتعجب من التحول الذي طرأ على بطلته بعد زواجها: «لقد كان من الصعب التعرف في هذه الأم القوية على ناتاشا السابقة الدقيقة

والمتغيرة»[*35]. إن تولستوي يصور كيف خبت بشخص ناتاشا بعد الزواج تلك الرغبات المتأججة وأصبحت بعد زواجها عادة ما يشاهد «فقط وجهها وجسدها أما روحها فلم تكن مرئية تقريبا، وأصبح مرئيا بها فقط أنثى قوية وجميلة ومثمرة.»[*36].

ولكن الروح المتأججة من الصعب أن تخبو تماما في مثل ناتاشا، فقد تحول حبها كلية إلى زوجها وأطفالها، الذين ملئوا كل حياتها، وأعطتهم كل روحها ولذا فإن «ناتاشا التي تحمل وتلد وتطعم أطفالها وتشارك في كل دقيقة من حياة زوجها، لم تستطع أن تفي بهذه المطالب دون أن ترفض مجتمع الأضواء، وكان الجميع ممن يعرفون ناتاشا قبل زواجها يتعجبون من التغيرات التي حدثت بها مثلما يتعجبون من شيء غير عادي» (30).

بيد أن ذلك التحول الذي طرأ على شخص ناتاشا بعد الزواج أمر عادي بالنسبة لأمثالها فقد كان كل وعيها وتطلعاتها قبل الزواج مرتبطة بحلمها بالأسرة والزواج والاستقرار، ولأن تولستوي كان يقدر في المرأة قبل كل شيء الأم والزوجة فلذا نراه يسهب في وصف حياة بطلته المحبوبة بعد زواجها: «إن الموضوع الذي انغمست به ناتاشا كلية هو العائلة، أي الزوج، الذي كانت تحب المحافظة عليه بدرجة تستطيع أن تجعله ملكا لا يتجزأ لها وللبيت وأيضا الأطفال الذين كانت تحب أن تحمل بهم وأن تلدهم وتربيهم»[*37].

لكن ناتاشا التي كرست كل دقيقة من حياتها ووجدانها للأسرة والحياة العائلية كانت تطالب زوجها بنفس الدرجة من الإخلاص والعطاء «فمنذ الأيام الأولى لزواجها صرحت ناتاشا بمطالبها، وتعجب بيير من ذلك التفكير الجديد تماما من جانب زوجته، والذي يتلخص في ضرورة تكريس كل دقيقة من حياته من أجل العائلة».[*38]

لقد أبرز تولستوي في تصويره لحياة ناتاشا بعد الزواج رأيه بصدد مشكلة تحرير المرأة، وبخصوص الدور الذي يراه مناسبا للمرأة في الحياة. إذ اختلف تولستوي بشدة مع آراء ممثلي الحركة الديموقراطية الثورية الذين كانوا ينادون بضرورة إسهام المرأة في الحياة الاجتماعية، فتولستوي يرفض من خلال بطلته المحبوبة هذه الاتجاهات، وهو يروي في ارتياح كيف أن الأقوال والمناقشات عن حقوق المرأة، وعن علاقات الأزواج وعن

حريتهم وحقوقهم «لم تكن فقط غير مثيرة لاهتمام ناتاشا، بل لم تكن أيضا تفهمها»[*39].

أما ماريا بولكونسكي ذات العالم الديني المتحفظ، فقد برزت كشخصية متناقضة تماما مع ناتاشا ذات المشاعر الجياشة العفوية، وكما هو واضح فإن شخصية الأميرة ماريا لم تسترع اهتمام النقاد بالقدر الكافي، إلا أنها في اعتقادي إحدى الشخصيات الناصعة في الرواية، فقد أودعها تولستوي الكثير من فلسفته الدينية والأخلاقية. والأميرة ماريا هي الابنة الوحيدة للأمير بولكونسكي وشقيقة الأمير اندري. إن هذه الأميرة-على ما يبدو- تحمل قلبا طيبا وديعا شفافا كما أنها تتمتع بعقيدة دينية راسخة قادتها إلى الكثير من الأفكار المثالية التي كانت تستنير بها في خطاها، وهي تدين بالكثير من تعاليم تولستوي المثالية عن «الحب العام» و«إخضاع الركبة»، فقد كانت ماريا تعتقد بأنه «ربما أصبحت حياتنا حزينة للغاية لو أننا لم نجد السكينة الدينية.. إن الحب المسيحي للأقرباء وللأعداء يبدو لي أثمن وأبهج وأفضل من تلك المشاعر التي يمكن أن توحي بها عينان جميلتان لشاب»[*40] ولعل قصة خطبة الأمير فاسيلي لها هي خير مثال على صدق أفكارها وعقائدها، فقد تقدم الأمير لخطبتها، وفي هذه الفترة نفسها نشأت علاقة بين الأمير المتقدم لخطبتها ووصيفتها الفرنسية أميلي. وما إن اكتشفت الأميرة هذه العلاقة حتى سارعت برفض الخطيب ولم يكن هذا الرفض بسبب كرامتها المهانة، أو لارتباطه بعدم رضاها بالخطيب، إذ كان في الواقع يروق لها، بل كان يرتبط بتلك الرغبة الشديدة في اتباع شعار «الحب العام» وهي تقول في هذا الصدد، «رسالتي أن أكون سعيدة بسعادة الآخرين، وأن أضحي بنفسي مهما كلفني الأمر، وسأصنع سعادة أميلي المسكينة فهي تحبه وترغب فيه، وهي تندم بشدة، ولكني سأفعل كل شيء من أجل أن يتم زواجها منه»[*41].

كانت ماريا تقضي كل وقتها في ممارسة الطقوس الدينية وفي الاستزادة من العلوم والمعارف، ولكنها رغم اجتهادها ودأبها في نيل العلوم كانت تعتقد بقدرة الإنسان المحددة على النفاذ إلى الكون وأسراره، فكيف-حسب اعتقادها-. «يستطيع الإنسان الرضيع أن ينفذ إلى تلك الأسرار[*42]» وهي أيضا ككاتبنا كانت تعتبر الثروة والملكية شرا بالنسبة للإنسان، فالتركة

الكبيرة التي آلت إلى الأمير بيزخوف بعد موت أبيه كانت في نظرها لا شيء سوى حمل قاس، وتستشهد بكلمات المسيح التي يقول فيها إنه «أسهل على الجمل أن ينفذ من فوهة الإبرة من أن ينفذ الغنى إلى مملكة الله».

إن عطف وشفقة ماريا-وهما السمتان المميزتان لطابعها-يظهران في كل شيء، في علاقتها بالفلاحين الأقنان الذين كانت تعاملهم في طيبة وحنان كبيرين، وفي وطنيها أيام الحرب.. وبعد انتهاء الحرب تتزوج ماريا من نيكولاي رستوف الذي كان يؤكد دائما بأن الأساس الرئيسي «لحبه الرقيق القوي ذي الكبرياء لزوجته كان منبعه ذلك الشعور بالدهشة أمام روحانياتها، أمام ذلك العالم الأخلاقي الذي كانت تعيش فيه زوجته، والذي كان لا يمكن تقريبا بلوغه»[43*]. أما ماريا فقد كانت بدورها تحب زوجها في روح من «الاستكانة» ولكن لأنها كانت ذات روح تتطلع دائما إلى الكمال اللانهائي الأبدي، فهي لهذا لم تستطع أن تكون أبدا هادئة بل كانت أحيانا ما تشعر بأنها «غير سعيدة»، ولهذا فقد كان يبرز أحيانا على وجهها تعبير قاس بالعذاب الخفي العالي، عذاب الروح التي تثقل على الجسد[44*]..

وإلى جانب الشخصيات الرئيسية التي تحدثنا عنها، كانت هناك صور أخرى متعددة للنبلاء، منهم عائلة رستوف، التي تعرفنا على ابنتهم ناتاشا، وهي العائلة التي جسد بها تولستوي الطيبة والبسالة والحب. فالأميرة الأم إنسانة ذات روح مرهفة وقلب طيب وحنون، وهي لا تدخر مالا أو جهدا في سبيل الصديق والقريب.. وعائلة رستوف تتمتع بوطنية وبسالة كبيرة، وبالذات الابن نيكولاي، الشاب اليافع المملوء بالحماس والرغبة في القتال. لقد ارتحل نيكولاي إلى الجبهة منذ بداية الحرب، فقد كان يرى بأن المحارب الحقيقي هو الذي يوجد بين النيران وليس أولئك الضباط والأركان «الذين يحصلون على النياشين دون أن يفعلوا شيئا»[45*]. لقد أظهر نيكولاي شجاعة كبرى في المعارك التي خاضها مع القوات الروسية، بيد أن حماسه في الحرب الأولى سنة 1805 يبرز في الرواية بالدرجة الأولى كمظهر من مظاهر الولاء والحب الرومانتيكي لشخص القيصر الكسندر الأول.

أما على المستوى الشخصي فقد كان نيكولاي يتمتع بإنسانية عالية و يرتبط بشدة بعائلته، ذلك الارتباط التقليدي الذي كان يميز علاقة الكثيرين من شباب النبلاء بعائلاتهم، فمن أجل عائلته قدم نيكولاي استقالته للبعثة

العسكرية الموجودة في باريس وعاد للتو إلى أهله بعد معرفته بموت أبيه، كما فضل قبول تركة أبيه بديونها آخذا بذلك على عاتقه مسئولية سداد هذه الديون. فسر بعض النقاد، مثل الناقد تشوباكوف، ترك نيكولاي للخدمة على أنه رفض من جانبه «للخدمة العسكرية» بشكل عام وهو موقف الكاتب نفسه، وأشاروا إلى أن نيكولاي لم ينصرف عن الخدمة العسكرية في حملة سنة 1812 نظرا لأنه كان يعتبر ذلك منافيا للشرف، ولكن مقابل ذلك فان نيكولاي-وحسب رأى الناقد-لم يستطع بعد الحرب «أن يبقى في الخدمة وقدم استقالته»[*46] غير أن هجر نيكولاي للخدمة العسكرية يبرز في الرواية كتعبير عن شعوره بالواجب والمسئولية تجاه أسرته، تلك المسئولية التي جعلته كما يقول تولستوي يخلع عنه «المعطف العسكري المحبوب»[*47].

إن نيكولاي رستوف يبرز في الرواية-وكما أكد ذلك الكثيرون من النقاد-كتمثيل وتجسيد لأفكار تولستوي في فترة الشباب المبكرة من حياته والتي أكملها فيما بعد كل من الأمير بيير والأمير أندري. فثلاثتهم نيكولاي و بيير وأندري بأبحاثهم وتأملاتهم وتجربة حياتهم هم تجسيد حي لمراحل مختلفة من حياة تولستوي.

والى جانب الشخصيات النبيلة التي استعرضناها والتي تعتبر في مجموعها-ورغم ما يبدو منها من «سلبيات»-شخصيات إيجابية وعلى درجة وطنية عالية مكنتها من الالتحام بالشعب في وقت المحنة رسم تولستوي أنماطا أخرى من الطبقة النبيلة تجسدت فيهم الأنانية والانتهازية والمجون والعزلة عن الشعب، كان من هذه الشخصيات الأمير فاسيلي كوراجين والد الزوجة الأولى للأمير بيير، وأناتولي كوراجين. إن تولستوي يبرز بهذه الشخصيات اللامبالاة تجاه الأحداث، والتهاون والبصق على كل شيء ما عدا المصالح الشخصية، ولن نقف عندهم بالتفصيل وذلك لأن دورهم في الأحداث التي تهمنا يبدو تافها وضئيلا.

وإلى جانب الشخصيات النبيلة، رسم تولستوي صورا لأنماط عسكرية مختلفة، كان أبرزها شخصا كوتوزوف ونابليون.

إن شخصية كوتوزوف تبرز بالرواية كتجسيد حي لكل معاني البطولة والإخلاص، وكرجل عسكري فإن كوتوزوف وهو رمز للقائد الشعبي الحق والعسكري المحنك الخبير، الذي تضفي عليه خبرته روح الحكمة والاتزان

والحرص على الجندي رأس مال الجيش. لقد ظهرت حكمة كوتوزوف في رفضه بدء الهجوم في معركة أوسترليتز حيث حذر من الهزيمة المتوقعة بها وكان كوتوزوف على حق، «فالصبر والوقت هما أحيانا ضروريان..

إن كوتوزوف خير تجسيد للقائد البسيط المتواضع، فهو كما يصفه تولستوي لم يكن يتكلم عموما عن نفسه، «وكان يبدو دائما بسيطا وعاديا أكثر من أي أحد، وكان يتكلم عن أكثر الأشياء بساطة وعادية.. وكان يمزح مع الجنرالات والضباط والجنود»[(*48)].

إن صدق وطنية كوتوزوف تبرز في وضوح في إخلاصه لهدف النصر على العدو الغاصب. لخص تولستوي تحركات ونشاط كوتوزوف في ثلاث نقاط حددت في مجموعها الهدف الذي وضعه كوتوزوف نصب عينيه والذي من أجله «لم يخن نفسه ولو مرة واحدة»، وكانت هذه النقاط هي: «تكثيف كل القوى من أجل المواجهة مع الفرنسيين، إحراز النصر عليهم، طردهم من روسيا، العمل ما أمكن على تخفيف أوجاع الشعب والجنود[(*49)] وكان تكثيف كل القوى يعني بالنسبة لكوتوزوف القائد الشعبي الحق تكثيف للقوى الشعبية بالدرجة الأولى، لأنه وكما يقول عنه تولستوي كان الوحيد الذي «استطاع وحده أن يفطن في صدق إلى أهمية المغزى الشعبي للحدث»[(*50)].

بيد أن كوتوزوف شأنه شأن أي إنسان لم يكن يخلو من السلبيات وكاتبنا لا يخفي هذه النواقص، فهو يشير إلى شيء من التراخي والدعة بشخص القائد الكبير، ويلمح إلى ضعف القائد العجوز في «مجتمع النساء الجميلات» كما يظهر شيئا من عدم الحزم والسلبية لديه واللذان ظهرا في إذعانه للقيصر الكسندر ببدء الهجوم في معركة أوسترليتز وذلك رغم معرفته بخطورة مثل هذا الهجوم.

أما شخصية نابليون فقد حاول تولستوي أن يبرز وجهين لصاحبها: وجه يمثل القائد العسكري والآخر الإنسان. لم يحجب تولستوي في رسمه لصورة نابليون القائد العسكري تقديره وثناءه عليه، ذاك اللذان ظهرا في تقييمات الكثير من أبطال الكاتب، فمثلا الأمير العجوز بولكونسكي كان يرى في نابليون «تكتيكيا عظيما». أما نابليون الإنسان والشخصية التاريخية فقد تعرض لهجوم شديد من جانب الكاتب. فنابليون عنده إنسان «لا يعرف

الرحمة» وفارس كريه كان يسعى إلى المجد الشخصي دون أن يحترم حرية الشعوب، علاوة على ذلك فهو عنده إنسان مملوء بالعقد «ويرغب بشدة في أن يقال له: يا عظمتك».(*51)لعبت هذه العقد كما يصف تولستوي دورا في قيام نابليون بحملته، لكنه سرعان ما تحول إلى «أسطورة» وسيطر وهم هذه الأسطورة على الأعداء والحلفاء على السواء، فقد كان مجرد ظهور نابليون يعتبر مبعثا للحماس الجارف إذ: كان «الجنود يركضون من ورائه بصرخات الحرب» (*52) لكن المسافة بين نابليون «الأسطورة» ونابليون «الحقيقة» كانت كبيرة للغاية، فنابليون في الواقع حسب وصف تولستوي له لم يكن سوى: «شخص بدون معتقدات، و بدون عادات، بدون تقاليد، بدون اسم، وهو ليس بفرنسي أيضا(*53)، ومن ثم فان أسباب الصعود المفاجئ لنابليون لم تكن ترتبط بعبقرية أو غيرها بل كانت بسبب «جهل الرفقاء، وضعف ووضاعة الأعداء، و بسبب الإخلاص للكذب، والأفق الضيق الواثق من النفس على نحو مثير من جانب هذا الإنسان»(*54).

وإلى جانب الشخصيات النبيلة، والشخصيات العسكرية رسم تولستوي صورا مختلفة لعدد ممن يمكن اعتبارهم ممثلي الشعب وكانت شخصية كارتيف من أهمها. رسم تولستوي بشخص بلاتون كارتيف صورة للفلاح الروسي الطيب الوديع ذي الروح الأصيلة العفوية في الحديث، والقلب المخلص، ابرز تولستوي في شخص كارتيف الفكر الديني والروح الخانعة المستسلمة والإيمان بإمكانية «الحب العام» التولستوي، فهو يصفه بأنه كان «يحب ويعيش في حب مع الجميع، مع من كانت تسوق إليه الحياة، ويتآخى مع الإنسان، لا مع الشخص الذي يعرفه ولكن مع أولئك الذين كانوا أمام عينيه»(*55).

3- فن التكنيك الفني «للحرب والسلام»:

تميزت الرواية الفذة «الحرب والسلام» عن كل ما سبقها من الروايات الواقعية في القرن التاسع عشر بنسيجها المركب الذي جمع بين الرواية التاريخية والاجتماعية والنفسية والفلسفية، كما تميزت عن غيرها من الروايات الواقعية في ذلك القرن بخطها التاريخي البارز، فقد كان الشكل الرئيسي والأساسي للرواية الروسية الواقعية من عهد بوشكين وحتى

تورجينيف هو الرواية الاجتماعية النفسية، أما المؤلفات التاريخية التي سبقت «الحرب والسلام» وذلك مثل «ابنة القبطان» لبوشكين «وتاراس بولبا» لجوجول، فقد جاءت مختلفة عن «الحرب والسلام» لا من جهة النوع الأدبي فقط، ولكن أيضا من زاوية المعالجة الفنية للأحداث التاريخية، فبوشكين مثلا في «ابنة القبطان» وفي تناوله للقصة التاريخية عن انتفاضة الفلاحين في روسيا والشهيرة باسم زعيمهما بوجا تشوف(*56)، اهتم في مؤلفه بالدرجة الأولى بتصوير الجوهر التاريخي والأخلاقي للأحداث التاريخية الخاصة بالانتفاضة، كما ركز في تناوله للأحداث التاريخية على أحداث محددة كانت تتجاوب مع مشاكل الواقع المعاصر، ألا وهي مشكلة الصراع الاجتماعي للفلاحين الأقنان. أما عند تولستوي فقد برز تيار الأحداث التاريخية بكل ضخامته وبمختلف جوانبه وأشكاله العامة والخاصة، «فالحرب والسلام» حقيقة كما يقول سومرست موم «أعظم رواية، فلم يسبق أن كتبت-واغلب الظن أن هذا لن يتكرر-رواية تضارعها في الضخامة، وتعالج مثل هذه الفترة الحاسمة من فترات التاريخ، وتتناول هذه المجموعة الكبيرة من الشخصيات. ولقد قيل عنها بحق إنها ملحمة، ولا أستطيع أن أجد عملا روائيا آخر يمكن أن نصفه هكذا ونكون محقين في وصفه»(*57)

إن عبقرية تولستوي في الرواية تبرز في قدرته على أن يفتح الطريق لتيار الحياة الضخم الذي يحاول أن يخرج فيه بنظرة صادقة خالية من التزييف. ففي خضم تيار الأحداث سواء تلك التي صاحبت الحرب النابليونية في روسيا أو تلك التي تفجرت بسببها تبرز «فكرة الشعب» ودوره فيها كفكرة رئيسية حددت مصير الأحداث.

ولكن ما هو منهج تولستوي في تحديد «فكرة الشعب» هذه......؟ كان تولستوي يرفض إخضاع حركة الشعب والأحداث لقوانين علمية، وكان يميل إلى الاعتقاد بأن تيار الحياة واتجاهها وطابع أحداثها يتحدد بفعل عدد لا نهائي من العوامل بينها العامل النفسي والذي تحدده طباخ الناس المختلفة وتفضيلاتهم المتباينة، ومن أجل ذلك فانه لكي يتسنى إماطة اللثام عن القوى المحركة للتاريخ فإن ذلك يتطلب الكشف عن «روح الشعب». ويكون من الممكن استشفاف هذه الروح خلال مركب متشابك من الشخصيات في أتون الأحداث العامة. ولذا نجد تولستوي-وفي هذه الرواية بالذات-

يشيد مجموعة ضخمة من الشخصيات تلتحم بعضها مع البعض وفي مجموعها في دائرة فنية رشيقة تولد إمكانية كشف شيء عام يتجلى في نفسية ممثلي مختلف الطبقات والفئات الاجتماعية في أكثر اللحظات الحرجة في تاريخ روسيا.

ونأخذ كمثال معركة «بورودينو» من وجهة نظر العرض النفسي لتولستوي إذ انطوت هذه المعركة على شحنة نفسية ذات قوة هائلة تظهر في صراع الفهم الصادق لمعنى الحياة مع الفهم الكاذب، وجسد الانكسار النفسي والمادي لجيش نابليون في هذه المعركة الانتصار على الشر وعلى الوهم اللذين يفسدان الإنسان. لقد بدأ هذا الانكسار بالنسبة لتولستوي هزيمة لكل ما هو نابليوني كمذهب محدد للحياة.

لم تبرز معركة «بورودينو». التي صورتها الرواية العملاقة كمجرد معركة مثيرة للاندهاش بتصويرها الخلاب، بل برزت كلحظة صعود درامية وكنقطة الذروة في مجموعة التفاعلات النفسية للرواية. فالفارس النابليوني أضحى ذليلا، والقوات الفرنسية باتت مهيضة الجناح، وتولستوي-المحلل النفساني-يكشف الحالة الداخلية لأسطورة نابليون الذي بدأ كما لو كان يمتلك قوة سحرية غير عادية. في هذه اللحظة يظهر نابليون نفسه مضغوطا ومحطما ومأخوذا بفعل الشكل المرعب لميدان القتال الذي انكسرت فيه قواته.

ولا تبدو معركة «بورودينو» واللقطات الحربية الأخرى في «الحرب والسلام»-وبرغم الوصف التفصيلي الذي يقدمه تولستوي لمختلف الجوانب النفسية والفلسفية والتاريخية لها-في تنافر مع لقطات الحياة المدنية بكل مظاهرها وتباين شخصياتها التي تتكشف في الرواية رغباتها وطموحاتها ومباهجها وأحزانها ومصائرها الفردية. في الأحداث في الرواية تتطور في آن واحد في شتى المجالات. وكل مجال من مجالات الحياة المدنية أو موقع من مواقع الأحداث التاريخية هو-في حد ذاته-هدف مستقل للتصوير، كما أن الأحداث تتحرك في تعاقب لا يتغير في كل المراحل الرئيسية للأحداث التاريخية.

إن كل مجال من مجالات الحياة المدنية التي يركز على تصويرها تولستوي في كل من موسكو وبطرسبرج وغيرهما يبرز كوجه مستقل من أوجه الحياة الاجتماعية له سماته المعيشية المميزة، إلا أن محصلة علاقات هذه الأوجه

يصب و يتصل بالأحداث التاريخية الحربية ويحدد السير العام لها. وعليه فإن تطور وتتابع لقطات الحياة المدنية والحربية والتاريخية يحدث في تناسق وانسيابية مدهشة لا تضع التاريخ في مواجهة مع الحياة الخاصة والعالم الداخلي للإنسان الذي اهتم تولستوي بتصويره حتى في اللقطات الحربية التاريخية. فالجنود في الحرب تتكشف شخصياتهم من حيث الجانب النفسي والأخلاقي، وهم يصورون في الرواية في مختلف أوضاعهم. وفي أوقات الراحة وساحات الوغى.

أما الشخصيات الرئيسية في الرواية أمثال اندري بلكونسكي وبيير بيزخوف وميري وناتاشا فنحن لا نتعرف على حياتهم بكل تفاصيلها، بل نتعرف على أهم اللقطات بها والتي تعكس مراحل تطورها المختلفة، أما الحلقات المفقودة من حياتهم فإن الكاتب يشخصها بشكل عام. لقد وضع تولستوي أمام كل شخصية في الرواية مشاكل خاصة محددة، وكانت كل شخصية تحل هذه المشاكل بطريقتها، وقد جاء كل من هذه الحلول بتعليله النفسي العميق وكرد فعل على الحياة المحيطة.

هذا وقد تجلت عبقرية تولستوي في تصويره لعملية التطور التي تحدث بروح أفضل أبطاله، وهي الخاصة التي أشار إليها الناقد تثيرنشفسكي باسم «ديالكتيك الروح»، أما في وصف الشخصية فإن تولستوي يخرج عن النظام التقليدي الذي يبدأ بوصف الشخصية أولا ثم ينتقل بعد ذلك إلى المكان والأحداث، إذ نجد تولستوي في «الحرب والسلام» يعرف القارئ بالشخصيات وهي في تفاعلها مع الأحداث، وفي علاقتها المباشرة بها.

4- الجانب الفلسفي للرواية:

لا يعتبر الجانب الفلسفي للرواية في الواقع جانبا مستقلا لها يلقي انعكاساته في تأملات الكاتب الفلسفية، بل هو يخترق كل نسيج الرواية و يظهر في الأحداث، ومن خلال الشخصيات. و يبرز كل من الحرب والسلام كأهم موضوعين في الرواية.

وكما لو كان تولستوي قد أجرى استقصاء حول «الحرب والسلام»، ومن خلال الاستفسار الذي برز حول الحرب والسلام بين أبطاله، ومن خلال الأبحاث الشاقة لأفضل أبطاله جاءت النتيجة بنعم للسلام ولا للحرب. إن

عنوان الرواية نفسه جاء مجمل نفس السؤال، وهو العنوان الذي يقول عنه بحق الناقد آردنس: إنه قد حمل «معنى جدليا محددا»[*58] فالجدل حول الحرب يبدأ من بداية الرواية، حتى في تلك الأماكن التي تصف الحياة السلمية، فحسب الملاحظة الصحيحة للناقد برميلوف لا يوجد «بالحرب والسلام» جزء أو أي وضع للمضمون ليس له ارتباط بالحرب، «ففي المدينة يكتب تولستوي عن الحرب، وفي المجال العسكري يكتب في الحرب وعن الحرب، وكل ملامح الشخصية وكل سمات تصرفات الأبطال في المجال المدني، كل شيء يتجه إلى الحرب، وكل شيء له صدى عن الحرب»[*59].

لقد رفض الكثيرون من شخصيات تولستوي منذ البداية وقبل دوران عجلة الحرب فكرة الحروب، وشاهدوا فيها ظاهرة لا إنسانية، فالأميرة ماريا بولكونسكي تتعجب من الناس الذين تناسوا «قوانين الله الذي علمنا الحب والعفو عن الإهانة واعتبروا أن في قتل البعض للبعض فضيلة كبرى[*60]. أما الشخصيتان الرئيسيتان في الرواية كما شاهدنا فانهما تصلان إلى رفض الحروب بعد طريق طويل من الأبحاث النفسية والفلسفية وتحت تأثير تجربة الحرب التي خاضاها.

ولم يكتف تولستوي بمهاجمة الحرب على لسان أبطاله، بل أدانها بشدة في أماكن كثيرة بروايته، ونظر إلى الحرب على أنها ظاهرة مميتة ومهلكة ولا إنسانية تسلب الإنسان أعز ما لديه وتنتهك إنسانيته. ففي بداية الحرب عام 1812 شخص تولستوي الحرب قائلا: «ملايين البشر كان يقترفون ضد بعضهم البعض هذا العدد اللانهائي من الشر والخداع والخيانات والنهب والتزييف وإصدار الأوراق المالية المزيفة والسلب والحرائق والقتل»، والكاتب في هذا الصدد يتساءل في دهشة: «لماذا يقتل الإنسان أخاه الإنسان؟ ولماذا يتحتم على ملايين الناس الذين يتخلون عن مشاعر الإنسانية وعقلها أن يسيروا من الغرب إلى الشرق ليقتلوا بشرا مثلهم»[*61].. ؟

ورغم أن رواية تولستوى كانت مكرسة بالدرجة الأولى لوصف الحرب وإدانتها إلا أن موضوع السلام يبرز بشكل واضح في الرواية، بل هو الجانب الآخر لها، ومن ثم يحتل مكانة مهمة بها. فمن المعروف عن تولستوي حبه الشديد للسلام ودفاعه عنه. وقد تجسد حلم تولستوي بالسلام في روايته الخالدة في أفضل أبطاله: القائد الكبير كوتوزوف، والأميرة ناتاشا رستوف،

والأمير أندري بلكونسكي والأمير بيير بيزخوف.

فكوتوزوف لا يبرز عند تولستوي على انه محارب صنديد فقط بل هو في المقام الأول من وجهة نظر تولستوي رجل سلام حقيقي، إذ هو محفوز في نشاطاته العسكرية بالدفاع عن الوطن وتحقيق الأمن والطمأنينة للشعب، إنه لا ينبغي «سحق الناس بل إنقاذهم». أما الأميرة ناتاشا رستوف بطلة تولستوي المحبوبة، فقد كانت تصلي من أجل السلام «من أجل السلام. لنا جميعا بدون فرق في الجنس».. أما الأمير أندري بولكونسكي الذي يقدم روحه ثمنا للنصر، فهو يسقط صريعا ويمد يده «للمعاناة والحب». والأمير بيير بيزخوف أيضا كانت دائما تؤرق أفكاره الموضوعات الخاصة بالسلام، فقد كان يحلم بأنه «سيأتي اليوم الذي ستنتهي فيه الحروب».

وهكذا نجد تولستوي مفعما بحب السلام، كما هو واضح من استعراض بعض أبطاله المقربين.

ولكن ما هو تفسير تولستوي لهذه «الثنائية» العميقة في الحياة «الحرب والسلام»؟ لقد كان تولستوي واعيا تماما بفلسفة الإجابة على هذا السؤال، وحسبنا هنا أن نسوق تعليق الأمير العجوز بلكونسكي الخاص بإمكانية انتهاء الحروب، فالأمير العجوز رمز الحكمة والتجربة والحنكة يقول: «إذا أمكن استبدال الماء بالدم الذي في العروق فإنه يمكن ألا تكون هناك حروب»، فهنا وعلى لسان بولكونسكي يسوق تولستوي الجدل التقليدي حول الحرب والسلام. ونستنتج من إجابة هذا الحكيم أن الحرب ظاهرة مرتبطة بالطبيعة الإنسانية، ولهذا السبب فان تولستوي يحاول أن يتناول في روايته ظاهرة الحروب هذه «المعادية للعقل» بالبحث والتحليل ونجده لهذا يحاول أن يحصر كل أسباب نشوبها. بيد أنه سرعان ما يتراجع في سرده للأسباب الموضوعية وراء نشوب الحروب إزاء فكرة أن «مليارات الأسباب تطابقت لكي يحدث ما حدث»، وهو لذا يرى في النهاية أنه ليس هناك ثمة «سبب فريد للحرب، ولكن الذي حدث كان يجب أن يحدث، لأنه كان ولابد أن يحدث»[(62*)]

وعليه فإنه رغم محاولة تولستوي إحصاء بعض الأسباب الموضوعية لنشوب الحروب نجده في النهاية يصل إلى استنتاج يتمشى مع نظراته المثالية للحياة والتاريخ والتي تؤمن بقدرية الأحداث، فنجده يشير إلى أن «الاعتقاد في القدر بالنسبة للتاريخ شيء لا مفر منه من أجل تفسير الظواهر

غير العاقلة (أي التي لا تفهم معقوليتها)، وكلما حاولنا أن نفسر الظواهر التاريخية بعقل أكثر، كلما أصبحت هذه الظواهر بالنسبة لنا غير معقولة»[*63].

وحيث إن القدر، حسب مفهوم تولستوي، كان له الدور الحاسم في الأحداث فإن مسئولية الحرب لا تقع بالتالي في هذه الحالة على عاتق كل من القيصر الكسندر ونابليون، وذلك «لأن الشخص الذي يقف على أعلى السلم الاجتماعي لا يملك مطلق الحرية فيما يفعل. فحياة الإنسان ذات شقين. شق خاص، كلما كان أكثر حرية، جاءت اهتماماته مجردة اكثر. والشق الآخر عفوي ينفذ به الإنسان قوانين فرضية لا مفر منها[*64]»

إن «الحرب والسلام» تعكس في وضوح أفكار تولستوي الخاصة عن التطور التاريخي للحياة، وتؤكد إيمانه بالقدرة المحدودة للإنسان في التأثير الواعي على الكون وخضوع الإنسان لقوى خفية. فالإنسان حسب مفهوم تولستوي يعيش بوعي من أجل نفسه، لكنه يخدم كسلاح غير واع من أجل إحراز الأهداف التاريخية والإنسانية والعامة.[*65]

آنا كارينينا
أحسن رواية اجتماعية في الأدب العالمي

مان

بعد كتابة الرواية الخالدة عن الماضي اتجه تولستوي إلى الحاضر المعاصر الذي لقي أصدق تعبير له في آنا كارينينا، فرواية «آنا كارينينا» تتشرب بعبق العصر، وتفوح برياح التغيير التي اجتاحت ركيزة هامة بالمجتمع ألا وهي الأسرة. خرجت رائعة تولستوي «آنا كارينينا» في السبعينات من القرن الماضي في الفترة التي بات واضحا فيها عدم جدوى الإصلاحات التي اتخذت في الستينيات بشأن تغيير وضع الفلاحين، وأصبح واضحا أن قانون الرق مازال جاثما على الصدور، ومن ثم فإن الآمال السابقة المرجوة من الإصلاحات باتت وهما وخيالا بالنسبة للجميع، وتأكد لدعاة الحركة التحريرية الذين كانوا يحاربون ضد قانون الرق أنه ليس هناك ثمة إمكانية بعد لتحطيم العبودية. وعانى تولستوي مثله مثل الكثيرين من ظروف هذه الفترة الانتقالية المشوبة باليأس وفقدان الأمل، ومن ثم انعكس في روايته

هذا الشعور الدفين بالخوف والترقب والبحث عن مغزى للحياة، والذي عبر عنه الكاتب بكلماته المضغومة في الرواية «اختلط كل شيء» لقد اختلط كل شيء في الحياة وفي واقع الأبطال، وظهرت هذه البلبلة في الأسرة الروسية التي هي محل اهتمامه الأول في الرواية.

«كل العائلات السعيدة يشبه بعضها البعض، وكل عائلة تعيسة تعيسة بطريقتها»،(*65)، بهذه الكلمات استهل تولستوي روايته الخالدة «آنا كارينينا» مؤكدا منذ البداية أنه سيتناول موضوع الوجود الأسري في روسيا. وحقيقة فإن مشكلة الأسرة الروسية تشكل أحد الاتجاهين الرئيسين اللذين يتألف منهما مضمون الرواية. وقد يبدو للبعض أن مضمون الرواية ينصب على مجرد وصف لقضية خيانة زوجية والتي تشبه إلى حد كبير الكثير من مثيلاتها من القصص، بيد أن القيمة الحقيقية للخط العائلي في الرواية تكمن وراء تلك المعالجة التي ينتهجها تولستوي في كشف أبعاد قصة «الخيانة»على خلفية العلاقات الاجتماعية السائدة في روسيا إبان تلك الفترة وفي الظروف التاريخية المحددة من حياة المجتمع الروسي.

تناول الباحثون رواية «آنا كارينينا» بالبحث والدراسة، واختلفت الآراء فيها، ودار الجدل بالذات حول الخظ العائلي في مضمون الرواية، إذ جاء تقييم آنا الزوجة المتمردة العاشقة متباينا، وهذا ليس بغريب، فكل امرئ له في الحياة والناس نظرته التي تنبع من معتقداته وأفكاره وقيمه، وتقييم «امرأة خائنة» هو ولا شك أمر ليس باليسير وكذلك الحال بالنسبة لزوج آنا «المخدوع» فقد ظهر في أكثر الكتابات على أنه الزوج الظالم الجبار، لكنه على ما يبدو من الرواية كان ظالما ومظلوما أيضا.

وسنحاول في هذا الفصل بطريقة موضوعية ما أمكن كشف الجوانب المختلفة لمضمون الرواية، كما سنتناول بالتحليل أهم شخصياتها، وأبرز سماتها الفنية.

١ - أهم الأفكار:

يتألف مضمون «آنا كارينينا» من خطين متوازيين ومكملين بعضهما لبعض. تتجمع خيوط الخط الأول-وكما أشرنا-حول موضوع العائلة ووجودها فتمر من أمام القارئ لقطات لحياة أكثر من عائلة روسية: عائلة بلكونسكي،

عائلة كارينين، عائلة ليفين وغيرهم. أما الخط الثاني فهو يدور حول الأبحاث النفسية والفكرية لليفين والتي تعكس في مجملها مرحلة من المراحل الفكرية التي عاشها الكاتب نفسه، ومن خلال هذين الخطين المتشابكين يرسم تولستوي صورة واسعة للواقع الروسي في السبعينات من القرن التاسع عشر، و يسجل الملامح الاجتماعية والعقلية التي تميز هذه الفترة، وفي هذا الصدد يبدو دستويفسكي على حق حين أشار إلى أن الرواية انطوت بداخلها على «كل ما هو هام في مشاكلنا الروسية الجارية السياسية والاجتماعية كما لو كانت مجتمعة في نقطة واحدة».[*66]

وسنتوقف في البداية عند الخط الأول، والذي تبرز في صدارته مشكلة عائلة كارينين ومصير الزوجة آنا، إذ اكتسبت مشكلتها حيوية خاصة لكونها جاءت متمشية مع الاتجاه الذي انتهجه الكثير من الكتاب الروس في النصف الثاني من القرن التاسع عشر والذي كان يهدف إلى توضيح وضع المرأة الروسية التي كان يحارب الأدب في ذلك الوقت من أجل تحريرها، ولذا فلم يكن من قبيل الصدفة تلك الردود الواسعة التي أثارتها الرواية في وقتها.

والرواية تنتقل بنا إلى منزل آل كارينين لتنقل لنا تفاصيل حياتهم. إن منزل آل كارينين يبدو من الخارج كما لو كان يتمتع وينعم بكل شيء، لكنه في الواقع كان يفتقر إلى اكثر الأمور جوهرية، إلى الحب والتفاهم والفهم والوئام، فبداخل ذلك البيت كان لكل من الزوجين عالمه الخاص المغلق بالنسبة للآخر، فالزوج كارينين الشخصية الاجتماعية المرموقة كان غارقا حتى أذنيه في المشاغل والأعباء العملية التي كانت تملأ كل حياته وتفكيره. أما آنا الزوجة الجميلة الشابة التي تصغر الزوج بعشرين عاما فإنها تجد نفسها في عزلة ووحدة في وجود زوجها الذي انغمس في عمله ونسى في خضم حياته العملية حقوق زوجته عليه. وتمضي سنوات آنا في وحدة مريرة، بلا بهجة أو سعادة أو حب. لم تكن الحياة بين آنا وزوجها بحياة طبيعية، بل كانت-وحسب وصف الكاتب-حياة «اصطناعية» ولم تخف هذه الحياة عن المقربين من الأسرة، فتولستوي يقول على لسان دوليا زوجة أخي آنا: «لم يكن يعجبها بيتهم نفسه، فقد كان هناك شيء ما مزيف في كل تكوين حياتهم العائلية».[*67]

ولكن ها هو القدر يلقي صدفة في طريق آنا بالضابط الجذاب فرونسكي

الذي يولع بآنا من أول نظرة، فآنا كانت امرأة فاتنة، كان يعجب بها حتى النساء من بني جنسها، ويصمم فارونسكي على بلوغ آنا، وذلك رغم معرفته بأنها متزوجة، لكن، آنا تحاول أن تنحيه عن طريقها في البداية، ثم ما تلبث هي نفسها أن تضعف حيال ذلك الشيء الغامض الذي بدأ ينبت بداخلها. لقد تزوجت آنا بلا حب، أو ربما هي لم تكن قد عرفت آنذاك «الحب»، كما كان يقول أخوها، وعاشت مع زوجها ثماني سنوات وحيدة المشاعر، بلا أدنى مشاركة روحية من جانبها، فقد كان زوجها يعتقد بأن موضوع شعورها «يخصها وحدها» ولكن هاهو شعورها يستيقظ فلا تملك حياله أن تستدير.. وتمضي آنا في علاقتها بفارونسكي، ولكنها سرعان ما تتبين أنها لا تستطيع بصراحتها المعهودة أن تستمر في علاقتها بفارونسكي في الخفاء. من جهة أخرى فإنه رغم أن زوجها كان بالنسبة لها إنسانا غير محبوب، «وغير عزيز» إلا أن انصرافها عن أسرتها وإخلالها بالتزامها الأخلاقي تجاه زوجها بات مصدر عذاب وآلام لها. علاوة على ذلك فإن حب آنا الغريب جاء مخالفا لعرف وتقاليد ومفاهيم طبقتها، ومن هنا بدأت المأساة، وكمخرج من الأزمة تصارح آنا زوجها بحقيقة علاقتها بفارونسكي، فربما يكون في ذلك نهاية لآلامها وعذابها، لكن ما أعظم دهشتها ودهشة العشيق إذ لم يلق الزوج بالا لهذه المصارحة...

وتطرأ فكرة الطلاق كحل سرعان ما يرفضه الزوج، ليس تمسكا بآنا، أو حبا لها بل كان السبب يكمن في قيود وعراقيل الواقع والعلاقات الاجتماعية، فلكي يتم الطلاق، كان لابد من إعطاء براهين قاسية لكي يجرم القانون الزوجة، ومثل هذه البراهين كانت تتعارض مع طابع حياة الطبقة العلوية«الدقيقة» التي ينتمي إليها الزوجان، وبالإضافة إلى ذلك فإن استخدام مثل هذه البراهين، سوف يهبط بالزوج أمام الرأي العام الاجتماعي اكثر منها(*68). والى جانب كل ذلك، ففي حالة الطلاق ستحصل آنا على حريتها وستتمكن من الارتباط بعشيقها، وهذا ما لم يكن يريده الزوج، فهو لم يكن يرغب في أن تكون «الجريمة» مفيدة بالنسبة لها.

لقد سيطر على الزوج شعور بالعداء والحقد والكراهية تجاه زوجته، وصمم على أن ينتصر عليها، وأن تنال الزوجة العقاب اللائق بها على جريمتها، وأن تتعذب مقابل إخلالها بشرفه. وكرجل عاقل يحسب كل

خطواته، قدر كارينين ظروف علاقته الجديدة بزوجته على النحو التالي: «لقد أخطأت عندما ربطت حياتي بها، لكن لا يوجد شيء بغلطتي، وعليه فأنا لا أستطيع أن أعون تعيسا، فأنا لست بمذنب.. إنني يجب ألا أكون تعيسا من جراء امرأة «محتقرة» اقترفت جريمة، إنه يتعين عليّ فقط أن أجد أفضل مخرج من هذا الوضع القاسي الذي تضعني به.. وسأجده»(*69) وكان الحل الذي وجده الزوج هو الإبقاء على الرابطة الشكلية للزواج والعمل ما أمكن على إخفاء ما يحدث عن أعين الطبقة العلوية. ولكي يبدو كارينين منطقيا كالعادة مع نفسه برر لنفسه هذا التصرف بأنه «بقراره» هذا يتصرف وفقا للدين، فهو بهذا القرار «لا ينبذ عنه زوجته المجرمة، بل يعطيها فرصة للتصحيح.»(*70)

ويخبر كارينين آنا بأنه سيتجاهل «اعترافها»، و يستمر الزوجان في العيش تحت سقف واحد، ويحرص الزوج خلال ذلك على مشاهدة «زوجته» كل يوم كي لا يلحظ الخدم شيئا، وبحيث تبدو العلاقة بينهما كالطبيعية، من جهة أخرى فقد كان كارينين يمني نفسه بأن علاقة زوجته بعشيقها لا تتعدى «رغبة» ستزول.

غير أن آنا تندفع في حبها الذي يصبح قضية المجتمع الأرستقراطي ومحور حديثه. و يعاقبها الزوج بحرمانها من ابنها الوحيد. ومن جهة أخرى فإن «آنا» التي ضحت بأسرتها من أجل حبيبها سرعان ما تخدع في هذا الحب، فبعد فترة يمل العشيق فارونسكي حبه لها وتلقي نفسها وحيدة معزولة، بعد أن خسرت كل شيء ولا تجد غير الانتحار أمامها سبيلا.

لقد تركزت حبكة الرواية حول مشاكل السعادة والتعاسة في الحياة الإنسانية وذلك من خلال وصف القطاع العائلي، لم تكن آنا الوحيدة التي كانت تبحث عن السعادة فلا تجدها، بل كانت هناك أيضا دوليا زوجة أخيها التي كانت تبحث عن نفس الشيء ولكن بطريقتها، فدوليا بطبيعتها المحافظة وروحها المتفانية في خدمة الأسرة لم تكن تستطيع أن تعلن «تمردها» مثلما فعلت آنا، وأيضا هناك ليفين، فقد كان هو الآخر يبحث عن حبه وسعادته عند كيتي أخت دوليا، لكن مساعيه اصطدمت بحب كيتي لفرونسكي، الذي عاقه هو الآخر انشغال فارونسكي بآنا. لقد بدا كما لو كان الأبطال يدورون في حلقة مفرغة، وأن القدر يقف بالمرصاد أمام

سعادتهم، لقد كانت مساعي الأبطال نحو السعادة تقع في النهاية أسيرة للدائرة الاجتماعية التي تكبلهم، ومن ثم برزت خيبة أمل الأبطال كمحصلة طبيعية للواقع الاجتماعي والظروف المحيطة. بيد أن معالجة تولستوي لمشكلة «آنّا» ظهرت في ثوب جديد بالمقارنة بما سبقها من قصص الخيانة، إذ برزت مأساتها كتجسيد لتعقد «واختلاط» موضوع العائلة والمرأة نتيجة لتعقد «واختلاط» ظروف الفترة التاريخية المحددة، وتتميز الفترة التاريخية التي يعالجها تولستوي في روايته ببداية الانحلال في طبقة النبلاء الإقطاعيين حيث باتت قيادة هذه الطبقة للحياة الإجتماعية والسياسية في روسيا آخذة في الزوال، وراقب تولستوي و بعمق هذه التطورات، و بدا له-وهو سليل الطبقة النبيلة في روسيا-أن الحب الحقيقي في طبقته قد تلاشى، وأن الأسرة النبيلة قد افتقدت هذه الركيزة من حياتها، وأن غشاوة من الزيف والرياء أصبحت تسيطر عليها. وبحس الفنان المرهف استطاع تولستوي أن ينصت إلى كل خلايا الروح الإنسانية، وأن يراقب عن كثب التغيرات التي كانت تحدث في وعي الناس مع تغير العصر، وأن يتجاوب في عمله الأدبي معها. فقد لاحظ تولستوي انبعاث نوع ما من «التمرد» لبعض النبلاء، إلا أنه في ظروف الحياة الاجتماعية في روسيا في تلك الفترة كان خروج هؤلاء النبلاء عن خط حياتهم دراميا وعسيرا. ومع ازدياد تناقضات العمر كانت هذه الدراما تشتد و يستعر أوراقها، ولذلك بدت شخصيات الرواية كما لو أن حياتها قد خلت من السمو. وظهر ذلك بصورة جلية في شخصية آنا كارينينا البطلة الرئيسية للرواية.

وفي تواز مع الخط العائلي وفي مرتبة تالية له برز الجانب الفلسفي العقلي للرواية الذي لقي تجسيده من خلال تأملات كونستانتين ليفين وأخيه وصور الليبراليين. لقد عكست أفكار وآراء ليفين عن العمل والعمال وعن تأخر الاقتصاد وعلاقة السيد بالمسود نفس أفكار الكاتب في الفترة المعنية، ومن خلال هذه الأفكار أيضا أعطى تولستوي صورة للقرية والفلاح ورفع شعار الكد والعمل، وتغنى بأغنية الكادحين، «فالله أعطى اليوم، وأعطى القوة، واليوم والقوة هبة للكد»...[*71] إن تولستوي يهتم في تصويره للفلاح بالجانب العملي النشاطي له، فهو يراقب الشعب وهو يكافح ويكد. بيد أنه ورغم الحب والتعاطف اللذين يبديهما الكاتب تجاه الفلاح، نجده في ذات

الوقت لا يزين ولا يزيف صورته بل يسجلها بكل جوانبها، فالفلاح عند تولستوي ونظرا للظروف التي يعيش بها قد بات «يسيطر عليه التواكل والإهمال، والسكر، والكذب»(*72)

2- أهم الشخصيات بالرواية:

تعتبر آنا الشخصية الرئيسية في الرواية، وأسلوب حياتها كان مميزا للكثيرات من سيدات الطبقة الأرستقراطية، لكنها كانت تختلف عنهن في كونها كانت إنسانة ذات مشاعر غنية وعواطف جياشة، فقد برزت آنا في الرواية كامرأة قوية مغرمة بالحياة، تبحث عن السعادة وتتعطش للحب.. للشيء الضائع في حياتها. فآنا تحكي لنا في مرارة عن حياتها الزوجية وزوجها وتقول: «إنهم يقولون عنه إنسان متدين، وأخلاقي وشريف وذكي، لكنهم لا يرون ما أرى. هم لا يعرفون كيف أنه خنق حياتي ثماني سنوات، خنق كل شيء حي بداخلي، وهو لم يفكر ولو مرة واحدة في أنني امرأة حية، تحتاج للحب، وهم لا يعرفون كيف أنه كان يهينني في كل خطوة ويظل هو راضيا عن نفسه. هل أنا لم أحاول بكل قواي؟ هل لم أحاول أن أحبه؟ وأن أحب ابني حين بات من المستحيل حب الزوج؟»(*73)

ومن ثم لم يكن «غريبا» أو «ضد الطبيعة» أن تستجيب «آنا» لنبضات قلبها وتقبل على حب فارونسكي، فهي كما تقول صنعها الله هكذا ويلزمها أن «تحب وتعيش». ولكن رغم الحب الجديد، فقد بقيت آنا في ذات الوقت الأم المحبة والزوجة المعذبة الضمير، فرغم حبها العنيف تجاه فارونسكي، فقد ظل هناك «شخصان، الزوج والمحب، وكانوا بالنسبة لها مركزين للحياة»(*74)، أما ابنها فقد كان بالنسبة لها وفي جميع الحالات ذلك «الملكوت» الذي لم تكن تقوى على فراقه أبدا فهي تقول «بدون ابني لا يمكن أن تكون لي حياة حتى مع ذلك الذي أحبه»(*75)

ونتيجة لتضارب وتعقد موقف ووضع آنا فقد بات مفزعا بالنسبة لها مجرد التفكير في «دوامة» حياتها، ووقعت آنا في تناقض شديد مع نفسها، أكسبها غرابة، بدت واضحة لمن حولها، وحتى فارونسكي الذي حاول أكثر من مرة أن يبحث معها في وضعهما المشترك، كان في كل مرة يصطدم «بتلك السطحية والاستخفاف في الآراء... وبدا كما لو كان هناك شيء ما

تكن تريد أو تستطيع أن توضحه لنفسها»[*76]

وكان ذلك طبيعيا، فبداخل آنا كان يدور صراع عنيف بين آنا الأم والزوجة، وآنا العاشقة، بين عقلها وروحها، عقلها الذي يحاصرها بالقيم والتقاليد والعرف، وروحها التواقة للسعادة التي سمحت لها بأن تحب رجلا غير زوجها، ولذا فقد كانت آنا أحيانا ما تجد حلا مضحكا لهذه المشكلة المعقدة في أحلامها، إذ كانت تحلم بأنها «زوجي لاثنين» معا. و يتدعم هذا الوضع بمشاعر الذنب والإثم التي سيطرت على آنا، مما يدفعها إلى مصارحة زوجها للخلاص من ذلك. ولذا فلا عجب أن يصف تولستوي هذه المرأة «الخائنة» على لسان فارونسكي بأنها إنسانة ذات طبيعة «قوية وشريفة»[*77]. لقد كانت آنا (ورغم كل شيء) شريفة بالنسبة إلى معايير كثيرة، فقد كانت شريفة في حبها، ذلك الحب الذي كان يعطيها شعورا بأنها «عالية هكذا»، وكانت شريفة في صراحتها ورفضها المضي في خداع الزوج، كما كانت شريفة في حبها الشديد ووفائها لابنها، وأيضا في عذابها الأليم وإحساسها بالذنب، ففي هذا خير دليل على طهارة روحها، إذ أن المتخصصات في الذنوب يعوزهن عذاب الضمير، أما آنا فقد كان ضميرها هو منبع شقائها وآلامها.. وها هي آنا الفاتنة التي كانت تبدو سعيدة للمحيطين بها تحكم على نفسها بالموت!! فهل كانت آنا مذنبة بالقدر الذي تستحق عليه هذه النهاية القاسية..؟

لم تجر في الرواية محاكمة لما حدث، لكن المحاكمة جاءت من النقد حول الرواية. فقد اختلفت الآراء حول موقف تولستوي بالنسبة لبطلته، إذ رأى البعض بأن الكاتب كان يدافع عن بطلته، أما الآخرون فقد رأوا أنه كان يتهمها ويدينها، وأن خير دليل على ذلك تلك النهاية التي آلت إليها آنا واستشهدوا بالعبارة المقتبسة التي يضعها الكاتب في مقدمة روايته «الانتقام لي وسأعطيه». والواقع أن تولستوي لم يبرر ولم يدن بطلته، فهو رغم نظرته المحافظة المثالية تجاه الحياة كان ضد «تقنين» المشاعر، ومن ثم فموت آنا لم يبرز كعقاب لها وحكم على فعلتها. جرت محاكمة البطلة بطريقة تأخذ طابعا خاصا تجلى في سعي الكاتب إلى أن يجد العامل الخفي الرئيسي الذي يكمن وراء مأساة البطلة، خلق تولستوي في روايته نمطا خاصا من تبادل الشخصيات والمواقف فهناك آراء مختلفة ووجهات

نظر متباينة. ومن الصعب أن نتبين للوهلة الأولى من كان على حق ومن كان على باطل. فالمحققون والمخطئون والقضاة والمتهمون للأماكن متبادلون.

برر البعض موقف آنا؛ بررته مثلا دوليا زوجة أخيها وهي التي يصفها تولستوي في الرواية بأنها ملاك ومثال الزوجة الصبورة، فدوليا كانت تقول: «آنا والعيب.. إنني لا أستطيع أن أجمع بين هذين الشيئين»![*78]

أما فارونسكي فقد كان يرى بها «امرأة شريفة» تستحق منه احتراما «أكثر من الزوجة الشرعية»[*79]

وبالرواية آراء تجرم آنا، فمثلا الزوج كارينين كان يرى أنها «امرأة بلا شرف، بلا قلب، بلا دين وفاسدة»[*80]

أما أم فارونسكي فترى أن هذا الزمن فظيع للغاية وأن آنا امرأة سيئة ذات مشاعر يائسة، جلبت التعاسة لرجلين عظيمين، ابنها فارونسكي وكارينين التعس زوخ آنا.

إنه من اليسير فهم موقف الكاتب تجاه البطلة إذا ما عدنا إلى فكر تولستوي في فترة كتابته للرواية والفترة التالية لها. والمعروف عن فلسفة تولستوي في هذه الفترة أنه كان ينادي بديانة التسامح ويرفض العنف ويرفع شعار «الصفح والمعاناة»، ومن ثم فإن موت آنا لا يبرز كعقاب لها، بل كنتيجة منطقية لوضعها اليائس وكانتقام من جانبها لمن أهانوها ووقفوا ضد سعادتها. لقد قتلها زوجها كارينين بكرهه، أما حبيبها فارونسكي فقد صرعها بحبه، وحاصرها مجتمعها الأرستقراطي بسيل جارف من الحدود حتى لم يبق لها من حيز الإمكان سوى جزيرة وحيدة صغيرة كان يمكن أن ترسو عليها، ألا وهي حبها لابنها سير يوجا، لكنها فقدت هذه الجزيرة أيضا، وعندئذ قتلت نفسها. وعليه فإنه يبدو أن موت آنا لم يبرز كعقاب لها بل كانتقام منها لكرامتها المهانة وحبها المعاب وكانتقام أيضا من المجتمع الذي قضى عليها. وربما لا تكون آنا مذنبة بالدرجة التي تعاقب عليها بالموت إلا أن حكمها الذاتي على نفسها جاء قاسيا وعنيفا، وبدا كما لو كان تولستوي يبرر موت بطلته. فقد قدمت آنا على مذبح الحب كل شيء كان غاليا ومقدسا في حياتها، ولم تجن سوى الآلام مقابل ذلك، فطوال حياتها كان يطاردها الخوف والحزن وشبح الموت وذلك منذ أول لقاء لها مع فارونسكي.

أما الزوج كارينين فقد بدا شخصا ذا وجهين مختلفين فعلى الصعيد العملي كان كارينين ناجحا وموفقا للغاية وبدرجة جعلته منغمسا كلية في الحياة العملية، فكل دقيقة من حياة ألكسي الكسندر (وهو اسمه الذي ينادى به) كانت مشغولة ومقسمة وذلك حسب شعاره في الحياة: «بدون عجل، بدون راحة». ورغم انشغال كارينين في أعبائه الوزارية إلا أنه كان يحرص على القراءة، فهو حسب وصف تولستوي له كان «رغم أعبائه العملية التي تلتهم تقريبا كل وقته، كان يعتبر من الواجب عليه متابعة كل رائع يظهر في المجال العقلي» [*81]. كان لكارينين اهتمامات متعددة، فقد كان يقرأ في السياسة والفلسفة والعلوم الدينية، والفنون، وكان يحرص دائما على أن يكون له رأيه في كل هذه العلوم. لكن كارينين الإنسان والزوج كان وجها مغايرا على الإطلاق، فرغم أن كارينين-وكما يحكى تولستوي-أمضى كل حياته وهو يعمل في مجالات الخدمة التي لها علاقة بانعكاس الحياة، إلا أنه «في كل مرة كان يصطدم بالحياة كان يبتعد عنها» [*82] فرغم اهتمامات كارينين المتنوعة وطموحه العملي الكبير فإن عواطفه كان «قد أغلق عليها صندوقا للأبد»، وتجاهل مشاعر زوجته إذ كان يعتبرها شيئا «ليس من شأنه» فقد كان ينظر إلى الرابطة الزوجية على أنها مجرد «رابطة إلهية» ولكن إزاء حب زوجته لآخر بات من المستحيل أن يترك لها مشاعرها لشأنها. وفي البداية لم يستطع كارينين أن يفهم هذا الحب، فهو كما يقول عنه تولستوي كان كما لو أنه «قد وقف وجها لوجه أمام شيء ما غير منطقي، فقد كان ألكسي الكسندر فيتش يقف وجها لوجه أمام الحياة، وأمام إمكانية حب زوجته لأحد ما خلافه، كان هذا يبدو له دون تفسير وغير مفهوم على الإطلاق، لأن ذلك كان هو الحياة نفسها» [*83] بيد أن كارينين الذي كان دائما يستنكر سكوت الأزواج عن زوجاتهم الخائنات، و يتعجب من أمثال هؤلاء الأزواج ويقول: «كيف يمكن السماح بذلك..؟ كيف لا يحل هذا الوضع القبيح؟» [*84]، كان هو نفسه كارينين الذي قرر أن يسكت على حب زوجته وأن يتجاهل اعترافها له.. وكانت الزوجة تفهم هذه اللامبالاة من جانب الزوج، فهو في رأيها «يلزمه فقط الخداع واللياقة» [*85].

وكانت آنا على حق، فالعامل الرئيسي وراء تجاهل كارينين كان يكمن بالدرجة الأولى في خوفه من رد فعل طبقته، «فاللياقة» (ولو الشكلية) هي

إحدى متطلبات الوسط الأرستقراطي ولا مانع حتى من الكذب من أجل تحقيق هذه اللياقة.

ولكن هل كان كارينين «دنيئا» و «آلة شريرة» حسب الوصف القاسي لزوجته وهو ما قد يمثل الوجه الثاني الوحيد لكارينين الإنسان؟

إن تولستوي يبرز جوانب أخرى في شخص كارينين تبدو مغايرة ومناقضة لما عرفناه عنه، وهو ما كان يسميه الكاتب بـ «ضعف» كارينين. فكارينين رغم مظهره «البارد» كان «لا يقوى على أن يكون غير مبال حين يسمع أو يرى دموع طفل أو امرأة، لأن الدمعة كانت تأتي به إلى موضع الارتباك، وكان يفقد تماما موهبة الإدراك»[*86]، ولذا فقد شدته دمعة آنا إليها، وتناسى كرهه لها على فعلتها. وما إن وصلته برقية من زوجته «الخائنة» تخبره بأنها تحتضر في الولادة حتى أسرع إليها. ولعل أكثر موقف يصف جوهر نبل أخلاق كارينين هو موقفه من زوجته وهو قريب منها لحظة احتضارها، فقد سيطر على الزوج أمام جسد زوجته الميتة شعور بالذنب تجاهها. وفي هذه اللحظة تحرر من أسر «اللياقة» الأرستقراطية، ومد الزوج يده إلى فارونسكي (خصمه العاشق) وهو يحاول أن يحجب بشدة دموعه. وهنا أيضا وفجأة شعر كارينين بأن ذلك الموقف الذي بدا له بدون حل حين كان يجرمها ويمقتها أصبح الآن بسيطا وواضحا، لقد بدا كارينين إنسانا حقيقيا حين نزع عن عينيه القناع، وحطم أسوار نظامه الضيقة، وبدا كما لو كان كارينين ليس بالمذنب الحقيقي بل وعلى ما كان يبدو فإن المذنب الحقيقي نظام الحياة نفسه.

أما فارونسكي فيبدو شخصية مغايرة تماما للزوج كارينين، وربما يكون ذلك السبب وراء انجذاب آنا تجاهه، فبخلاف الشخصية الجامدة المحافظة للزوج الكبير السن، بدا فارونسكي شخصا ممتلئا بالشباب والحيوية «وبالعصرية» في المظهر والتفكير وبالحرارة في المشاعر والرغبات. ولكل هذه الصفات كان فارونسكي يعد فارسا بارعا يستهوي قلوب الكثيرات من بنات الطبقة الأرستقراطية. إن تولستوي يصف لنا فارونسكي بأنه «ليس بطويل، وهو متين البنيان وأسود الشعر، ذو وجه طيب الروح وجميل وهادئ وثابت للغاية»[*87]. وفارون سكي يبرز كنقيض للزوج كارينين فهو إنسان ذو شهوات ورغبات متأججة وهو حسب وصف تولستوي له: من أولئك الشباب

«المستعدين للاستسلام للرغبات دون أن يحمروا خجلا وأن يضحكوا على الجميع»[*88].

لم يبتغ فارونسكي الزواج في علاقاته الغرامية، فهو بطبيعته المتغيرة ومشاعره غير الثابتة لم يكن ينشد حياة الاستقرار. وتولستوي يحكي لنا عن طفولة ونشأة فارونسكي كي يساعدنا على فهم السبب وراء نظرته العابثة إلى الزواج، ففارونسكي حسب وصف تولستوي له «لم يعرف أبدا الحياة العائلية، وأمه في شبابها كانت امرأة أرستقراطية رائعة، كان لديها في وقت الزواج وبالذات بعد ذلك الكثير من القصص المعروفة لكل الطبقة الأرستقراطية. أما واله فلم يكن يذكره تقريبا فقد تربى في المدرسة العسكرية الداخلية».[*89]

ومن ثم فلم يكن غريبا أن الزواج بالنسبة له لم يكن ممكنا أبدا، فهو لم يكن فقط لا يحب الحياة العائلية، «بل كان يرى في العائلة وبوجه خاص في الزواج-حسب وجهة النظر العامة لعالم العزاب الذي كان يعيش به-عالما غريبا ومعاديا ومضحكا أكثر من أي شيء»[*90] ولهذا كله فإنه يبدو مفهوما ومفسرا انجذابه تجاه آنا المرأة المتزوجة، فالشابة غير المتزوجة سرعان ما تطلب منه تحديد موقف بالنسبة لموضوع الزواج، أما بالنسبة للمرأة المتزوجة فالوضع مختلف، ولكن بعد أن أخبرته ألا بأنها تنتظر منه طفلا، فان فارونسكي كما يقول الكاتب «بوغت في أول دقيقة حين صرحت له عن حملها، وأوحى له قلبه أن يطلب منها ترك زوجها، لكن الآن، بعد أن تروّى فإنه كان يرى في وضوح أنه لمن الأفضل له أن يتفادى هذا الشيء»[*91]

وقد مهد موقفه هذا لحالة الملل التي اعترته بعد ذلك تجاه آنا، ففارونسكي بطبيعته الهوائية الأنانية لم يحب آنا حبا حقيقيا مثلما أحبته هي. فبعد أن تملكها بدأ الملل يزحف تدريجيا إلى روحه وكان «حين ينظر إليها، فإنه كما لو كان ينظر إلى زهرة قطفها وأذبلها ثم بات صعبا أن يجد فيها الجمال الذي من أجله اقتلعها وأهلكها»[*92].

ومن ثم فان دور فارونسكي في مصرع آنا لا يقل عن دور الزوج، بل ربما يزيد. فمن أجل حبه قدمت ألا كل شيء كان غاليا ومقدسا في حياتها، ولم تجن سوى الآلام مقابل ذلك. وأمام جثة آنا الميتة تحدث بروح فارونسكي عملية بعث شبيهة بتلك التي حدثت عند الزوج كارينين، فقد سيطر عليه

شعور المذلة والاحتقار أمام الزوج، وتبين أن الزوج كان عظيما أما هو فقد كان حقيرا ووضيعا في خداعه، وتبلغ صحوته من القوة حيث يحاول أن يطلق النار على نفسه.

أما ليفين فهو من نبلاء الريف ذوي الروابط بالمدينة، وكان على علاقة بالعائلات الرئيسية في الرواية. وفي شخصية ليفين برز الكثير من الأفكار والتأملات الفلسفية الخاصة بتولستوي نفسه وقت كتابته للرواية، كما جسد أسلوب حياته نمطاً شبيهاً بنمط حياة تولستوي نفسه.

وليفين مثله مثل تولستوي نبيل إقطاعي، ينتمي إلى الطبقة الأرستقراطية بالمولد والنشأة لكنه يتميز عن أفراد هذه الطبقة بسمات أخلاقية وعقلية مختلفة، فهو إنسان ذو روح شريفة ديموقراطية قريبة من الشعب، وهو إنسان ذو عقل ثاقب ونفس باحثة تتوق إلى بلوغ الحقيقة وإدراك مغزى الواقع المحيط، وهو ككاتبنا رغم انتمائه إلى الطبقة الإقطاعية فقد كانت تؤرقه بشدة مصالح الفلاحين المضطهدين والمستغلين والممثلين للغالبية العظمى من أفراد الشعب. وكان ليفين يربط الوضع الهابط للاقتصاد الروسي في ذلك الوقت بوضع الفلاحين المعذبين المعوزين ولذا فقد كان ليفين يبحث عن وسائل للعمل «الاختياري الإرادي من أجل نفسه ومن أجل العامل»[*93] فالعامل الزراعي غير محفوز في عمله، لأن الإقطاعي يحرمه من حقوقه ولا يعطيه ثمار جهده. وعليه فكما يقول ليفين: «فإنه حسب علاقتنا بالفلاحين لا توجد إمكانية إدارة اقتصاد رشيد مفيد»[*94] إن كلمات ليفين هذه تعكس في جوهرها أفكار تولستوي نفسه التي أوردها في الكثير من مقالاته التي كان يهاجم فيها وضع العمال الفلاحين المستغلين. ولكن ما هي الحلول المناسبة التي كان يراها ليفين لحل مشكلة هذا الشعب المستغل.؟

لم يكن ليفين يتفق مع الآراء التي كانت منتشرة في وقته والتي كانت ترى أن التغيير الاجتماعي يمكن بلوغه عن طريق التعليم، فقد كان يسخر من هذا الرأي غير العملي و يقول في ذلك: بأي حال ستساعد المدارس الشعب في تحسين وضعه المادي؟[*95]. وحقيقة فأي تعليم يمكن أن يكون وحده كافيا لإطعام الشعب الجائع؟ وبعد بحث مضن عن سبيل تغيير وضع الشعب المعوز يصل ليفين إلى ما وصل إليه تولستوي نفسه، إلى إمكانية

التغيير الاجتماعي من خلال الوصول إلى تعايش سلمي بين الإقطاع والفلاحين على أسس إنسانية جديدة. وكحل من الحلول الممكنة فإن ليفين يطرح فكرة تقسيم ثمار الأرض بين الفلاح والإقطاعي، وإعطاء نصفها للقوى العاملة، وحينئذ سيكون الفارق المتبقي لدى الإقطاعي «أكبر وستحصل القوى العاملة على أكثر»[*96].

وعلاوة على ذلك-حسب رأي ليفين-فإن طريق الإصلاح يجب أن يكون أيضا في إشراك الإقطاعيين والملاك في الجهد والعمل، وفي أن ينزلوا عن مظاهر الأبهة التي تحيط بحياتهم، وباختصار فإن إمكانية التغيير الاجتماعي بالنسبة لليفين كانت تتمثل في طريق وحيد هو طريق «المصالحة والاتفاق» بين الإقطاعي والفلاح، وهو ما كان يؤمن به كاتبنا نفسه، الذي كان يرفض أي استخدام للعنف أو الثورة في سبيل إنجاز التغيير الاجتماعي.

وتحقيقا لهذه الفكرة فقد قرر ليفين الآن-رغم أنه كان يعمل من قبل كثيرا وكانت نفسه ترفض الأبهة-«أنه سوف يعمل اكثر، وسوف يسمح لنفسه بأبهة أقل»[*97]، وهي نفس التجربة التي خاضها تولستوي، حينما قرر أن يقطع علاقته بطبقته وأن ينزل إلى العمل اليدوي في الأرض و يعيش حياة الفلاح الحقيقية، فحسب رأي الكاتب وبطله فإن الاتصال المباشر بالعمل اليدوي والشعور بلذة الكد ونفض رداء الدعة والتراخي، وحب العمل وأهل العمل هو في حد ذاته حل لبعض المشاكل المعلقة.

وليفين مثله مثل كاتبنا يبدي من جانبه حبا وارتباطا حقيقيا بالقرية وأهلها، وكما هو معروف عن تولستوي فإنه كان يعيش في اتصال روحي دائم بالفلاحين في القرية والذين لم يكن يدخر أي جهد روحي أو مادي في سبيل مساعدتهم، وكانت القرية بالنسبة لليفين «مكاناً للحياة والسعادة والآلام والكد»[*98] وليفين مولع ولعا شديدا بحياة الفلاحين ويحسدهم على قدراتهم على العطاء والتضحية بالجهد الذي كان يتمثل فيه بالنسبة له «سعادة الحياة» التي كانت تتناقض مع أسلوب طبقته الكسولة المعادية لهذا العالم. كما حاول أيضا أن يؤلف كتابا عن الاقتصاد يتناول فيه عرض المشكلة المعنية وحلولها. وعلى المستوى الشخصي فقد كان ليفين مختلفا أيضا في تفكيره بالنسبة لأبناء طبقته، إذ كان يمتلك نظرة محافظة تجاه الزواج والحياة الأسرية والعلاقات الاجتماعية، فقد كان لا يتصور حب

المرأة دون زواج، بل كان يتصور في نفسه العائلة والمرأة التي يمكن أن تعطيه هذه العائلة وبذا فقد كانت نظرة ليفين للزواج مغايرة تماما لنظرة أبناء طبقته، إذ كان الزواج بالنسبة له هو «أهم موضوع في حياته تتوقف عليه سعادته»[*99].

بيد أن حلم ليفين بالسعادة الأسرية قد اصطدم هو الآخر في البداية بدائرته الاجتماعية، فقد كانت كيتي التي كان يحبها ويرغب في الزواج منها مشغولة عنه في البداية بفارونسكي الذي كان يبدو لها ولأسرتها أفضل من ليفين.

إن اتجاه ليفين الاجتماعي العام يلتقي باتجاه آنا الشخصي الخاص وذلك رغم اختلاف منطلق وهدف وطريق كل منهما، فآنا كانت تبحث عن سعادتها الذاتية، أما ليفين فقد كان يهتم بالمشاكل الاجتماعية التي تمس أغلبية الشعب. وفي حياة كل منهما توجد ملامح متشابهة فكل منهما تمرد على الواقع بطريقته. آنا في خروجها على تقاليد وعرف طبقتها وإشهارها لحبها، أما ليفين فقد كسر الحاجز المنيع الذي يفصل بين عالم الإقطاع وعالم الفلاحين ونزل إلى الأرض ليعمل فيها مثل الفلاح، وهو ما لم يكن مألوفا لائقا في وقته ومن جانب إقطاعي مالك في مثل وضعه، ويتشابه البطلان أيضا في الحل الذي وجداه كمخرج لتناقضات الواقع فكلاهما أقدم على الانتحار، الذي ماتت آنا بسببه، غير أن ليفين أنقذ إذ لم يكن ليفين وحيدا ومحاصرا كآنا بل كان قد التحم بالشعب ووجد الطريق إليه..

3- في التكنيك الفني للرواية:

تحتل رواية تولستوي «آنا كارينينا» مكانة مرموقة وهامة في تراث الرواية الروسية الكلاسيكية وقد احتوى نسيجها على عناصر الرواية الاجتماعية والنفسية مجتمعين معا، ونذكر في هذا المجال كلمات الناقد وأستاذ الأدب الروسي الشهير خرابتشنكو حين يقول في هذا الصدد «إن الطابع الفريد «لآنا كارينينا» يكن في أن الرواية تجمع بين عناصر تميز عدة أشكال من الإنتاج الروائي. وقبل كل شيء فهنا توجد عناصر «تشخيص الرواية العائلية»، ولكن مع ذلك فإن «آنا كارينينا» ليست فقط رواية عائلية، ولكنها أيضا رواية اجتماعية نفسية، مؤلف ترتبط فيه قصة العلاقات الاجتماعية ارتباطا

وثيقا مع تصوير العمليات الاجتماعية المعقدة[*100].

استطاع تولستوي أن يصور في روايته ومن خلال المضمون صورة عريضة للواقع المعاصر مستمدة أجزاؤها من مادة الحياة العادية ودون أن يركض إلى استخدام عنصر التشويق، فنراه يرسم صورة لحياة المدينة بسكانها المختلفين، ويتوقف بالتفصيل عند وصف الأرستقراطية البيروقراطية بالمدينة، كما نجده أيضا يرسم لوحة واسعة لعالم القرية والفلاح. ولم يكتف تولستوي في وصفه للفئات التي يصورها بكشف عالمها الداخلي من أحاسيس وأفكار بل لجأ أيضا إلى وصف مظهرها الخارجي ونمط سلوكها في الحياة. فالطبقة الأرستقراطية مثلا تنم أحاديثها عن تفاهتها الداخلية، وتجسد حياتها الخمول والدعة واللامبالاة تجاه الشعب. أما الفلاحون فهم رمز العمل والكد وتظهر في أحاديثهم الروح الشعبية البسيطة الصافية والصادقة، ولغة الشخصيات تساعد كثيرا في تحديد وضعها الاجتماعي، فاللغة نصف الروسية ونصف الفرنسية التي تتكلم بها الأرستقراطية النبيلة في روسيا تختلف في وضوح عن لغة الشعب ذات الجمل البسيطة التي أحيانا تنم عن جهل صاحبها أو حتى فظاظته. وجميع الشخصيات بصرف النظر عن انتماءاتها الاجتماعية تظهر كممثلة لعصر بعينه وحقبة زمنية بذاتها. ولغة كل شخصية على حدة تساعد كثيرا في تفهم بعض خصائص طابعها. فمن حديث آنا نستطيع أن نتخيل مقدار عاطفيتها وبساطتها، ومن حديث زوجها كارينين نستشعر شخصيته المتحفظة الباردة، ومن حديث فارونسكي نتعرف على نموذج للأرستقراطية المنمقة التي تحاول أن تحافظ على «أرستقراطيتها» في الحديث والمظهر.

وإلى جانب حديث الشخصية استخدم تولستوي وسائل مختلفة تساعد على كشف أبعاد الشخصية، ومن ذلك المونولوج الداخلي الذي هو أحد خصائص اللقطة الروائية عند تولستوي، فشخصياته عادة تظهر قدرة على الإحساس القوي والتفكير العميق. ويظهر هذا على وجه الخصوص بشخص آنا وليفين، فن خلال مناجاتهما وتأملاتهما يتكشف الكثير بشخصيتهما، كما نتعرف أيضا على الشخصيات الأخرى، فمن خلال تأملات آنا نتعرف على الكثير من الصفات بشخص زوجها وأيضا بشخصيات المحيطين بها. ومن خلال تأملات ليفين نتعرف على الكثير مما يميز تفكير

ومزاج وأهواء ممثلي الإقطاع.

وتظهر براعة تولستوي في قدرته على النفاذ إلى أعماق أبطاله والخوض في مشاعرهم وأحاسيسهم وأشجانهم التي تتكشف في مختلف لحظات حياتهم، والشخصية الواحدة قد تبدو مختلفة باختلاف المواقف والظروف، فعلى سبيل المثال نحن نتعرف على وجوه مختلفة للبطلة، تتغير مع اختلاف الحالة النفسية والظروف المختلفة، فآنا تارة تتكشف كإنسان سعيدة تتمتع بحبها، وأحيانا تظهر كإنسان معذبة الضمير تسيطر عليها الشجون والأحزان، وتارة تكون الإنسانة التعيسة التي تحترق بفراق ولدها وأحيانا تكون الناقمة على حياتها وقدرها، وكل هذه الوجوه لآنا تتبدل وتتوالى مع صفحات الرواية لتعطي في محصلها صورة بالغة الدقة للمشاعر والظروف المعقدة والمتناقضة للبطلة.

وتولستوي يصف الظروف المحيطة بأبطاله باقتصاد غير مخل في أساليب الوصف وهو يدخل بنا إلى حياتهم بلا مقدمات مسبقة تحكي عنهم. وقد لفتت رواية «آنا كارينينا» الأنظار إليها ببساطتها وشمولها وتصويرها للحياة والمشاعر الدقيقة للشخصيات بعمق وصدق. ويجد فيها القارئ ما يراه في حياته اليومية العادية وما تكتنزه ذاكرته من أناس وطباخ. وليس من قبيل الصدفة أن آنا كارينينا بطلة مؤلف ظل دوما قريبا من النفس ومازالت تؤثر مأساتها في الوجدان رغم عشرات السنين التي تفصلنا عن عالم آنا. فقصة آنا هي تجسيد للإنسان في سعيه نحو السعادة (بصرف النظر عن فحواها). ومأساة آنا هي مأساة الإنسان حين تتضافر ضد سعادته عوامل الظروف والقدر وعرف المجتمع.

البعث

إنها آخر قمم تولستوي، وربما تكون أعلى قممه.

«رومان رولان»

ظهرت رواية «البعث» في عام 1898، أي في الفترة التي سبقت مباشرة أول ثورة روسية سنة 1905، وقد كللت «البعث» الجهود الروائية للكاتب العظيم، كما انعكست فيها وجهة نظر تولستوي تجاه إحدى المشاكل الاجتماعية الحيوية لعصره ألا وهي مشكلة الصراع بين الفلاحين والإقطاع

من أجل الأرض، كما تجلى فيها في وضوح رأي الكاتب في إمكانية تغيير الواقع المعاصر.

وينقسم عرضنا «للبعث» إلى ثلاثة أجزاء، نتناول في الجزء الأول أهم الأفكار بالرواية، أما في الجزء الثاني فنستعرض شخصيتي الرواية الرئيسيتين وهما الأمير نخليودوف والفلاحة كاتيوشا، أما في الجزء الأخير فنتناول أهم خصائص الرواية الفنية.

1 - أهم الأفكار:

تحكي «البعث» عن مأساة حياة إحدى الفلاحات التي كانت تدعى كاتيوشا والتي كانت تعمل كوصيفة ومربية لدى إحدى العائلات الإقطاعية الكبرى، فقد قدم ذات مرة لزيارة العائلة شاب قريب لهم يدعى الأمير نخليودوف ووجدت كاتيوشا نفسها تقع في حبه دون أن تجرؤ على أن «تعترف له أو حتى لنفسها». ويرتحل هذا القريب، ثم يأتي مرة أخرى بعد عامين لزيارة القريبة أو العمة التي تعمل في طرفها كاتيوشا وذلك قبل توجهه إلى الحرب، وقبل أن يمضي من عندهم يغري كاتيوشا فتقع فريسة له، ويتركها بعد ذلك بعد أن أنعم عليها «بكرمه»، إذ دس في جيبها ورقة من فئة مائة الروبل، ورحل عنها إلى الأبد، وتمضي سنوات طويلة قبل أن يلتقي-بطريق الصدفة- الأمير نخليودوف مع ضحيته كاتيوشا في ظروف مختلفة تماما عن تلك الظروف التي أحاطت باللقاء القديم بينهما، فهذا اللقاء يتم في المحكمة التي يترافع فيها الأمير كأحد المحلفين، أما كاتيوشا فقد فوجئ بها ماثلة أمامه من وراء القضبان تنتظر الحكم عليها في التهمة الموجهة ضدها في جريمتي سرقة وقتل لم يكن في الواقع لها ذنب فيهما. ويتعرف الأمير نخليودوف على تلك الكاتيوشا ويحز في نفسه المصير الذي آلت إليه في حياتها بعد فراقه لها. ويحدث اللقاء المفاجئ تحولا خطيرا في نفس الأمير، فقد أحس من أعماقه «بالذنب»الذي ارتكبه في حق كاتيوشا، والذي لابد أن يكون وراء المصير التعس الذي زج بها وراء القضبان. وتحت تأثير هذا الشعور بالذنب يحدث تحول في وعي الأمير، فيبعث «من جديد».

إن «البعث» الروحي لدى نخليودوف يجعله يتقدم لطلب يد كاتيوشا كي يصلح خطأه السابق معها، لكن كاتيوشا ترفض هذا العرض. حينئذ يقرر

أن يبذل جهده لتخفيف الحكم الذي سيصدر ضدها، وهنا يحتك نخليودوف بشتى الأجهزة الحكومية البيروقراطية من أجل السماح له بمقابلة كاتيوشا المعتقلة، ومن أجل استصدار حكم مخفف. وتميط احتكاكات نخليودوف بمختلف الأجهزة الحكومية اللثام عن صورة واسعة لعدم العدالة والظلم والاستهتار بمصالح الشعب، الأمر الذي يبعث على غضب نخليودوف وسخطه على نظام الحياة الذي تسير عليه طبقته، وهنا يبدأ الانفصال التدريجي بينه وبين طبقته، ذلك الانفصال الذي ينتهي بقطع الأمير نخليودوف للعلاقة التي تربطه بطبقته الخاصة، لقد سمحت قصة كاتيوشا ونخليودوف-وهي القصة التي استمد تولستوي موضوعها من الوقائع الحقيقي لأحد أقسام محكمة بطرسبرج والتي سمع عنها من صديقه رجل القضاء الشهير آنذاك كوني-للكاتب أن يبسط أمام القارئ صورة عريضة ومفصلة للحياة والواقع المعاصر لروسيا في عشر السنوات الأخيرة من القرن الماضي، كما سمح انتماء البطل الرئيسي الأمير نخليودوف إلى الطبقة النبيلة الإقطاعية الحاكمة بكشف جوهر علاقة هذه الطبقة مع أبناء الشعب الذين تنتمي إليهم كاتيوشا.

إن الهوة تبدو سحيقة بين عالم السادة وعالم المسودين، وتولستوي يتحين الفرص لإبراز هذه الهوة، فهو مثلا يحكي للقارئ بالتفصيل عن «القمصان الهولندية» ومعجون أسنان الأمير نخليودوف وخلافهما من مظاهر البذخ والترف التي يغرق فيها أمثال نخليودوف والذين يبدون في تناقض شديد مع الصورة الحزينة للشعب الجائع التعيس الذي يبرز فقره في الكثير من اللقطات التي تصور احتكاكات نخليودوف بالفلاحين والتي سنتناولها عند الحديث عنه.

إن تولستوي يحكي عن حياة الشعب وبالذات عن الفلاحين في دفء وحرارة شديدين ويعكس في جلاء حياة الفقر والفاقة التي يعيشها الفلاحون المكبلون بقيود من الإقطاع من جهة والسلطة الحكومية التي تطاردهم بلا أسباب من جهة أخرى. وبالإضافة إلى ذلك فقد تمكن تولستوي من خلال بطله أن يتعرض بالحكم والتقييم على كثير من جوانب الواقع المعاصر، ومن خلال هذه التقييمات انعكست رؤيا الكاتب تجاه مشاكل الواقع وصراعاته.

إن واقع الحياة يبرز بين ثنيات الرواية كواقع مظلم يشوبه الظلم والقهر

أما الشعب فيبدو تائها ضائعا، ولذا نجد تولستوي يضع في روايته سؤالا منطقيا عن إمكانية حل هذه التناقضات والصراعات القائمة بين السادة والشعب المغلوب على أمره. إن موضوع كيفية القضاء على الشر الاجتماعي يبرز كأحد الموضوعات الهامة التي يتطرق إليها الكاتب في روايته الأخيرة «البعث» وتولستوي المفكر بنظرته المثالية يجد «الحل» في «البعث»، البعث الديني والأخلاقي للإنسان، وهو الذي يجسده في بطله الأمير الذي سعى إلى تصحيح النفس والكمال الحلقي والديني.

إن ثورة الضمير هي المخرج الوحيد الذي كان يراه الكاتب ممكنا لبلاده في ذلك الوقت وهو الذي هداه إليه تفكيره الطويل والعميق في مستقبلها، وهو أيضا المخرج الذي يتسق مع شعارات الكاتب المضادة للتغيير من خلال الثورة والتي كانت تنادي «بالحب العام» «وعدم مقاومة الشر بالعنف». إن الكاتب رغم تصويره في «البعث» لبعض ممثلي الحركة الثورية المعاصرة له، ورغم ثنائه عليهم وتعاطفه معهم، فإنه رفض أسلوب الثورة كوسيلة لتغيير الواقع والقضاء على الشر الاجتماعي، ومن ثم اتخذت «البعث» إلى جانب خطها الناقد المهاجم لمساوئ الواقع اتجاها آخر مغايرا، ألا وهو الاتجاه «التقويمي الديني» إذا صح التعبير، فقد أشار الكاتب من خلال بطله إلى إمكانية الوصول إلى الكمال الروحي والتقويم النفسي الديني وتغيير الإنسان.

2- أهم الشخصيات:

تعتبر شخصية الأمير الإقطاعي نخليودوف الشخصية الرئيسية في الرواية، كما تكتسب شخصيته أهمية خاصة بين أبطال الرواية الروسية نظرا لارتباطها الوثيق بشخص تولستوي نفسه، وهو ما سنحاول توضيحه في هذا العرض.

تجسدت حياة الأمير الشاب نخليودوف في مرحلتين مختلفتين، مرحلة أولى تصور لنا الأمير الإقطاعي الجذاب الذي يعيش الحياة «العادية» لأبناء طبقته، فهو سيد يتمتع كغيره من السادة بكل «نعم» الحياة «وطيباتها» ويعيش حياته طولا وعرضا ويصل إلى كل ما يبتغي، وهو في هذا لا يعيش أسوأ أو أفضل من أمثاله، أي حسب وصف الكاتب يعيش حياة هي «أكثر الأكاذيب فظاعة»، ولذا فإن نخليودوف حين أحب كاتيوشا وأغراها ثم

هجرها بعد ذلك بلا رجعة لم يتصور أنه بهذا قد خرج عن الحدود والمقاييس العامة التي تحدد العلاقة الطبيعية بين طبقته وطبقة كاتيوشا، لأنه بهذا «يتصرف كالجميع» كما كان يطمئن نفسه، ولذا كان ضمير نخليودوف هادئا طوال الفترة التي سبقت لقاءه بها في المحكمة.

نعم، لعبت الصدفة وحدها دورها في حدوث هذا اللقاء غير المتوقع من كليهما، فقد كان نخليودوف يتصور قبل هذا اللقاء أنه قد نسى تماما ما حدث معها، ولكن هاهي كاتيوشا أمامه من جديد، «نفس الفتاة المربية والوصيفة التي أحبها في وقت من الأوقات. بالضبط أحبها، وبعد ذلك وفي حمى مجنونة أغراها وهجرها، ولم يتذكرها أبدا بعد ذلك، لأن هذه الذكرى كانت مؤلمة»(*101).

لقد وضع تولستوي بطله في موقف حرج ومعقد للغاية، فهو يجلس في المحكمة كمدع يتحتم عليه إدانتها واستصدار حكم ضد متهمة هي في واقع الأمر «ضحية» لظلمه الذي كان يستحق بسببه أن يقع في دائرة المحكوم عليهم. ويحدث اللقاء وقعا كبيرا في نفس نخليودوف وينتابه في اللحظات الأولى شعور من الخوف الغريزي، فقد خشي أن تتعرف عليه كاتيوشا وتكشف سر علاقتها السابقة وتفضحه أمام المحكمة، وهنا سيطرت عليه رغبة واحدة وهي: ألا تتعرف عليه وأن تختفي سريعا من أمامه، لكن سرعان ما تبدل هذا الشعور لديه بإحساس آخر مناقض، فقد بدأ يغرق في دوامة من تأنيب الضمير، فقد ذكر له الصدفة الغريبة بكل شيء. «وقضت عليه بالاعتراف بذلك الجفاء والقسوة والنذالة التي سمحت له بإمكانية العيش هذه السنوات العشر بمثل هذا الذنب في الضمير»(*102).

لقد هز الشعور بالذنب كيان نخليودوف وزعزع من سكينته وهو في هذا يظهر تفوقا على غيره من «المجرمين» ممن لا يستشعرون أدنى ذنب حيال جرائمهم. ويخرج نخليودوف من المحكمة دون أن يقرر شيئا بالنسبة لموضوع كاتيوشا، ويتوجه بعد ذلك لزيارة الإقطاعي ورجل الحكومة المرموق كورتشاجين والد خطيبته، مبتغيا من وراء زيارته أن يبتعد بأفكاره عما حدث بالمحكمة وأن يتحرر من المشاعر الجديدة التي بدأت تنفذ بداخله، لكنه لم يفلح، إذ ظل شاردا بدرجة جعلت من حوله يلاحظ ذلك.

وعاد نخليودوف بعد ذلك إلى بيته، حيث بدأ يسترجع شريط حياته

السابقة وتتابعت عليه ذكريات حياته الماضية الممتلئة بالعبث والمجون.. لقد عمق شريط الذكريات الشعور بالذنب لدى نخليودوف، وانتابته الشفقة تجاه كاتيوشا، ولذا فقد قرر مساعدتها بكل ما يملك وتصحيح خطئه معها بعرض الزواج عليها، ذلك العرض الذي رفضته كاتيوشا كما أشرنا آنفا. لكن جريمته وذنبه تجاه كاتيوشا ليسا قائمين بذاتها بل هما جزء لا يتجزأ من الجريمة الكبرى التي يرتكبها كل يوم في حق أمثال كاتيوشا، ولذا فإن نخليودوف يقرر النزول إلى طبقة كاتيوشا إلى الفلاحين البسطاء ليربط مصيره بهم، ليبدأ بذلك عملية تطهير شاملة من الآثام الموروثة والمكتسبة.

إن احتكاكات نخليودوف بالفلاحين تكشف له بالخبرة عن حياة الفقر المدقع التي يغرق فيها الفلاحون، وتعكس أيضا أمامه صورة للقهر والاضطهاد والمطاردة التي يعيشها الفلاح. لقد أورد تولستوي من خلال احتكاكات نخليودوف بالفلاحين العديد من اللقطات التي تكشف كل ثقل ووطأة الحياة التي يعيشونها. من ذلك على سبيل المثال إحدى اللقطات التي تصور لقاء نخليودوف ببعض الفلاحات، والتي أوردها الكاتب بالجزء السادس من الفصل الثاني للرواية والتي تعكس حاجة وحرمان الفلاحين، فما إن شاهدت بعض الفلاحات الأمير نخليودوف حتى انطلقن خلفه طلبا للمساعدة، فاستل نخليودوف حافظته «وأعطى عشرة روبلات لامرأة، فلم يلبث حين سار خطوتين أن ألحقته امرأة أخرى ومعها طفل، ثم عجوز ثم امرأة أخرى، وكن جميعا يتحدثن عن فقرهن ويطلبن المساعدة، فوزع نخليودوف الستين روبلا الموجودة بحافظته إلى فئات مالية صغيرة، وعاد إلى بيته في كآبة فظيعة».. والفلاحون لا يعانون الفقر والحرمان فقط، بل أيضا القمع والاضطهاد من جانب السلطة القيصرية، ففي الجزء الحادي عشر من الفصل الثاني يحكي تولستوي عن لقاء بين نخليودوف وأحد المحامين الذي توجه إليه يطلب مساعدته في استئناف حكم ظالم على أحد الفلاحين، وروى نخليودوف للمحامي ملابسات الموضوع بأن نفرا من الفلاحين كانوا قد اجتمعوا لقراءة الإنجيل، فقام مجلس رئاسة القرية بطردهم، وحين اجتمعوا مرة أخرى في الأحد التالي، قدمت الشرطة واعتقلتهم واقتادتهم إلى المحاكمة، ولم يكن ثمة اتهامات ضدهم أو أدلة مادية سوى «الإنجيل»، ومع ذلك فقد حكم عليهم بالنفي، وهنا تساءل نخليودوف وهو يروي معلقا: «فهل حقا توجد

قوانين يمكن بموجبها نفي إنسان لأنه كان يقرأ الإنجيل مع الآخرين؟» لقد كان رد فعل المحامي على قصة نخليودوف التي رواها هو«الضحك». ففي رأيه «أن المحكمة ليس لها أهمية إذا كان رجال المحكمة يستطيعون أن يطبقوا أو لا يطبقوا القانون تبعا لرغبتهم». لقد استاء نخليودوف من «لامبالاة» المحامي ورد فعله على ما روى، وأحس بنفسه بعيدا عن المحامي، وبات واضحا له أن المحاكم موجودة من أجل المحافظة على النظام القائم لطبقته، أما أبناء الشعب الملقي بهم في السجون فقد ظهر له أن السبب الرئيسي وراء وجودهم بها لا يرتبط بكون هؤلاء الناس «قد أعاقوا العدالة، أو ارتكبوا أعمالا غير قانونية، بل لأنهم أعاقوا الموظفين والأغنياء عن تملك الثروة التي جمعوها من الشعب.[*103]

لقد قادت تأملات نخليودوف في وضع الفلاح وظروفه إلى الاعتقاد بأن القانون الذي ينظم العلاقة بين الفلاحين والإقطاعيين قانون غير عادل، يسلب الفلاح أرضه وحقه ويلقي به إلى الفقر والذل والحاجة، ومن ثم فإن جذور المشكلة تتمثل في قانون الملكية الذي يعطي الإقطاعي الأرض ويحرمها على الفلاح، ونخيلودوف في الجزء السادس من الفصل الثاني يرى بأن «كل مصيبة الشعب أو على أقل تقدير أكبر وأقرب سبب في مصيبة الشعب تتلخص في أن الأرض التي تطعمه ليست في يديه، بل في أيدي الناس الذين رغم تمتعهم بمثل هذا الحق في الأرض يعيشون على كد الشعب المحتاج الذي ينتج الخبز ليباع في الخارج من أجل أن يتمكن ملاك الأرض من أن يشتروا لأنفسهم القبعات، والعربات، والمصنوعات البرونزية وخلافه».

لقد برزت من خلال تأملات الأمير نخليودوف في وضع الفلاح والملكية الزراعية آراء الكاتب العظيم التي تبلورت في نهاية القرن الماضي. فمن المعروف عن تولستوي أنه كان يعيش في الثمانينات مق القرن الماضي مرحلة تحول وانعطاف روحي كبير، لقيت انعكاساتها في حياته اليومية العملية، فقد اقتادت تأملات الكاتب في واقع الحياة المعاصرة، ومغزى الوجود وظروف الفلاح الذي كان يحبه حبا جما إلى قطيعة بينه وبين طبقته، فقد قطع تولستوي «الأمير» الأرستقراطي الإقطاعي الكبير كل صلاته بطبقته، ورفض امتلاكه لأرضه وضياعه وقرر أن ينزل إلى الأرض

يزرعها بنفسه جنبا إلى جنب مع الفلاحين. كتبت ابنة تولستوي الكبرى أحب أبنائه وأقربهم إليه عن هذه الفترة من حياة الكاتب تقول: «في أواخر السبعينات بدأت الشكوك تعذب والدي، فما مغزى الحياة؟ هل هو يعيش كما هو ضروري؟ وهل يقوم بما هو ضروري من أجل سعادته وسعادة الآخرين؟ لقد كادت هذه الشكوك والآلام الروحية التي لا تطاق والتي كان يعاني منها في بحثه عن مغزى الحياة، كادت أن تؤدي به في ذلك الوقت إلى حد الانتحار[*104].

وإذا قارنا بين آراء تولستوي في الملكية ووضع الفلاح والتي أوردها في العديد من مقالاته التي ظهرت وقت كتابة وظهور رواية «البعث» بالذات في مقاليه «خطابات عن الجوع» «ومملكة الله» وأيضا بالرجوع إلى ذكريات ابنته عنه في ذلك الوقت فسنجد تطابقاً بين آراء تولستوي في الملكية ووضع الفلاح مع رأي الأمير نخليودوف الذي أوردناه آنفا، من ذلك كلمات تولستوي التالية عن الأرض والتي نستشهد بها من كتاب ابنته عنه: «لو لم تكن حكومتنا غريبة تماما عن الشعب وأيضا لو لم تكن قاسية وغبية وفظة لكانت قد فطنت إلى أن ما تقوم به الآن من إجراءات التسكين والتهدئة بما لم يسمع عنه منذ أيام القيصر إيفان جروزني من الإعدامات وشتى أنواع الرعب كان يمكن إحرازه بشيء واحد هو تحقيق المثل الشعبي العام بتحرير الأرض من حق الملكية، وحينئذ لن يكون من الضروري بالنسبة للقيصر أو الوزراء أن يتخفوا كالمجرمين من أمام الشعب».[*105]

ونخليودوف مثل تولستوي يقرر أيضا البحث عن «الوسائل» للتغلب على هذه المشكلة ولو نحو الوصول إلى حل فردي «بأن يشترك هو نفسه في هذا» على اقل تقدير، ولذا نجده-ومثلما فعل تولستوي-يقرر التنازل عن أرضه للفلاحين، ويقرر أيضا البدء في عملية تطهير روحية شاملة، يعترف فيها بذنوبه أمام الله، ويعتصم بوصايا المسيح، و يدخل إلى «مملكة الله» إلى عالم الكمال الروحي الذي يختتم به البطل طريقه الطويل المعقد.

إن نخليودوف يبرز كختام منطقي لكل أبطال تولستوي السابقين الباحثين عن «الحقيقة» الضائعة، وهم الأبطال الذين يجسدون مراحل مختلفة من أفكار وأبحاث وتأملات الكاتب نفسه في الواقع المعاصر، ولكن نخليودوف يجد الحل الذي لم يجده الآخرون في طريق البعث الروحي الديني الذي

عبر به من عالم مظلم مملوء بالعبث والمجون والاستهتار إلى عالم الخير وإلى عالم الشعب. عالم كاتيوشا.

أما قصة كاتيوشا فقد كانت حسب وصف الكاتب لها «قصة عادية جدا» لكن تولستوي استطاع بمهارة أن يحولها إلى دراما اجتماعية شاملة.

ولدت كاتيوشا كما يذكر لنا الكاتب من أم فلاحة، دون أن تعرف لها أبا، وأخذتها وهي طفلة إحدى الإقطاعيات ثم شرعت في تعليمها كي تصنع منها «وصيفة حسنة» ولذا فقد كانت أحيانا ما تقسو عليها في سبيل ذلك. وهكذا عاشت كاتيوشا حتى سن السادسة عشرة، حين أتى إليهم نخليودوف وحدث معه ما حدث.. ومنذ تلك اللحظة بدأت كاتيوشا مرحلة جديدة من حياتها، لم يكن أحد يعرف ما حدث مع كاتيوشا، أو يحس بما كانت تحس به، أما هي فقد كانت الأفكار والأحزان تفتك بها، كما كانت ترزح تحت وطأة «حملها»، وليس ثمة طريق أمامها سوى طريق اليأس. وتغيرت كاتيوشا الوصيفة، وأصبحت تسير شاردة وتهمل في عملها، بل أصبحت حتى فظة في أحاديثها مع أسيادها مما دفعهم إلى طردها من خدمتهم، فخرجت إلى الحياة الواسعة بلا مصدر للعيش ولا عون ولا سند ولا مأوى، تحمل بين أحشائها ابن نخليودوف، أما نخليودوف فقد ذهب إلى الأبد، لقد لعبت ذكريات الليلة الخريفية العاصفة-تلك الليلة التي شاهدت فيها نخليودوف يجلس على الأريكة المريحة للمقصورة الفاخرة بالدرجة الأولى بالقطار، في الوقت الذي كانت تركض هي في إثر القطار لتلحق به-دورا كبيرا في وعي كاتيوشا، فقد ظلت ذكريات هذه الليلة بالنسبة لها تجسيدا لعذابها وقدرها التعس ورمزا لجفائه ونكرانه لها، وهو ما نعرفه من المونولوج الداخلي لها: «هو يجلس، ويهزل، ويشرب، أما أنا فهنا في الوحل في الظلام تحت المطر والرياح، أقف وأبكي[*106]».

وها هي كاتيوشا الضحية تصير فريسة للوحدة والألم والحاجة وتبدأ طريقا مظلما في الحياة. جربت كاتيوشا في البداية عملا عرض عليها من إحدى السيدات للعمل في عمليات الغسيل، لكنها لم تستطع أن تستمر في هذا العمل، فكاتيوشا تعودت على الحياة المستقرة في خدمة الأسياد، علاوة على أنها كنصف وصيفة ونصف مربية لم تكن تؤدي أعمالا شاقة، الشيء الذي لم تستطع تعوده في أعمال الغسالة التي كانت تبعث فيها «النفور».

وتركت كاتيوشا أعمال الغسالة وبدأت تنتقل للعمل بالخدمة في أماكن متفرقة كانت لا تسلم في كل منها من اعتداءات أسيادها، وبدأت تتنقل من مكان إلى مكان إلى أن انتهى بها المقام في «بيت الدعارة» ولم لا فهي في جميع الحالات تقع فريسة لاعتداءات أسيادها، وبيت الدعارة يتخذ وجودا قانونيا ويدفع أجرا مجزيا؟ وأخيرا ها هي تتهم زورا في جريمتي قتل وسرقة وتسجن وتقدم للمحاكمة. لقد كانت كاتيوشا في البداية ضحية اعتداء نخليودوف أما فيما بعد فقد باتت ضحية الحاجة والضغوط، حقيقة كانت ظروف كاتيوشا صعبة، لكنها رغم كل شيء سقطت بإرادتها، فما من أحد أجبرها على ترك العمل الشريف «الشاق» وتفضيل بيت الدعارة عليه. لكن تولستوي كما لو كان يبرر «سقوط» بطلته، ففي لقطة وصف اعتقالها وهي مسوقة إلى المحاكمة، وقف أحد الفلاحين الذي كان يبيع قمحا واقترب من كاتيوشا ورسم علامة الصليب، ثم مد يده بكوبيك لكاتيوشا فاحمرت هي من الخجل وأومأت وهمهمت بكلمات غير مسموعة. لقد بدأ تبرير كاتيوشا في الرواية مع هذا الكوبيك، فالكاتب لا يصور قصتها على أنها قصة كاتيوشا وحدها، بل على أنها نموذج وجزء لا يتجزأ من دراما الشعب كله، الشعب المهان المظلوم المعتدي عليه، وكانت كاتيوشا نفس الفتاة البسيطة تعي جذور مشكلتها، فهي نفسها تقول: «إن الشعب مهان، يجب ألا يهينوه، إن هذه لمشكلتنا»(*107).

نعم، مشكلة «الشعب-كله»، لا مشكلة كاتيوشا وحدها، وبهذا يرتبط مغزى صورة كاتيوشا كنمط اجتماعي، وكتجسيد وتمثيل للشعب المظلوم الذي لا يسأل ظالموه عنه، ولا يحاسبون على جرائمهم في حقه.

إن كاتيوشا-ورغم وضعها الصعب، ورغم مصيرها المظلم-تعي جيدا مشكلة وجودها الطبقي، فرغم أنها كانت ما تزال تذكر حبها لنخليودوف فإنه حين قرر تصحيح خطئه معها بالزواج منها نجدها ترفض هذا العرض، فالتحام سيد مثله بفتاة مثلها محكوم عليها بالسجن كان يعد بالفعل غير معقول، ولذا نجدها تقول له: «إنني محكوم علي بالأشغال الشاقة أما أنت فسيد يا أمير، ولا حاجة لك بالتدنس معي، اذهب من هنا إلى أميراتك، أما أنا فقيمتي عشرة روبلات حمراء»(*108) إن كاتيوشا رغم المحنة التي كانت تعيشها فإنها لم تفقد روحها ووعيها وقدرتها على تقييم الأمور.

وفي السجن تبدأ كاتيوشا صفحة جديدة في حياتها، فهناك ولأول مرة تتعرف وتحتك كاتيوشا بالمسجونين السياسيين، و يتفتح لها عالم جديد مملوء بالأمل، فقد وجدت عندهم العون الأخلاقي والروحي وأيضا شريك الحياة. إن بطلة تولستوي الساقطة هي الأخرى كما لو كانت «تبعث» من جديد تحت تأثير علاقاتها الجديدة بالمساجين السياسيين، فكاتيوشا حسب وصف الكاتب قد عرفت من هؤلاء الناس «ذلك الذي لم تعرفه في كل حياتها وبسهولة جدا وبدون مجهود فهمت الدوافع التي كانت تقتاد هؤلاء الناس، وكانسان من الشعب تعاطفت معهم، فقد فهمت أن هؤلاء الناس قد ساروا وراء الشعب ضد السادة وأن هؤلاء الناس أنفسهم كانوا من السادة، لكنهم ضحوا بامتيازاتهم وحريتهم وحياتهم من أجل الشعب»[*109]

وتودع كاتيوشا نخليودوف وهي تضع يدها في يد المسجون السياسي سمونوف الذي قررت الارتباط به، أما نخليودوف فيتركها وهو سعيد ومندهش لذلك التغير الذي طرأ عليها، فكاتيوشا في رأيه قد انتصرت مثله أيضا، كما أنها انتعشت وبعثت على نحو يخاف «تصديقه».

3- في التكنيك الفني للرواية:

تميزت رواية «البعث» بين روايات تولستوي الأخرى بطابعها النقدي اللاذع، والذي تمكن الكاتب من خلاله أن ينجز مهمة فكرية وضعها نصب عينيه وقت كتابته للرواية والتي تفهم من كلماته التالية التي صرح بها قبيل ظهور الرواية بعامين، والتي قال فيها «إنني مازلت اكتب بعد خطابي الإجمالي إلى الكثيرين في «البعث»[*110]، لقد كانت «البعث» هو ذلك الخطاب شديد اللهجة والموجه إلى الأجهزة والجماعات التي تعادى الشعب الذي يتبنى الكاتب وجهة نظره في الرواية، وتولستوي يسخر جميع الوسائل الفنية الممكنة من أجل بلوغ مهمته هذه، فهو يحضر في الرواية بنصائحه وأفكاره، وصوته لا يكف عن التعليق المباشر على كل ظاهرة وعلى كل شخصية، وهو ينفذ تارة من خلال أحاديث الأبطال الرئيسيين، وتارة أخرى يستقل بصوته في أحاديث تأخذ طابع الكتابات الاجتماعية أو الوعظية المكشوفة التي يستند فيها بكثرة على نصوص الإنجيل، علاوة على ذلك فقد لجأ تولستوي إلى اللهجة الهجائية من أجل إبراز خط الرواية الناقد وكشف وإبراز

التناقضات الاجتماعية، كما استخدم أيضا أسلوب المقابلات والمتضادات التي تمر في تعاقب من خلال المؤلف كله، من ذلك المقابلة بين صورة استيقاظ الأمير نخليودوف في حجرة نومه الأنيقة والصورة المقابلة لاستيقاظ كاتيوشا في زنزانة الحجز، صورة كاتيوشا التي تركض وراء القطار الذي يجلس به نخليودوف وذلك في ليلة خريفية عاصفة تمتلئ بالأمطار، والصورة المقابلة للأمير الذي يضطجع على الأريكة الوثيرة في مقصورة الدرجة الأولى بالقطار، وخلافه من المقابلات التي ساعدت على إبراز الفجوة الواسعة بين عالم السادة وعالم المسودين، ورغم أن الهوة تبدو بين هذين العالمين سحيقة إلا أن تولستوي تمكن رغم ذلك من وصلهما وربطهما بطريقة طبيعية وذلك من خلال ربط مصيري نخليودوف وكاتيوشا، ولذا فإن القارئ لا يستشعر اصطناعية في تشابك خطوط المضمون.

بالنسبة لشخصيات الرواية فهي تتكشف للقارئ من خلال جوانب عدة، من ذلك الوصف الخارجي للملامح، ومن خلال حديث الشخصية، ومن خلال التحليل العميق لمشاعرها الداخلية، فتولستوي يغوص بالقارئ في أغوار نفسيات شخصياته، ليكشف لنا مختلف خلجات الشخصية ومعاناتها المختلفة، فمثلا كاتيوشا الشابة اليافعة الممتلئة بأحلام الصبا تبدو مختلفة تماما عن كاتيوشا اليائسة التي غرر بها، وكذلك بالنسبة لكاتيوشا التي تنتظر الحكم في قضيتها. كلها وجوه مختلفة لكاتيوشا تتبدل أمام القارئ على صفحات الرواية وتعطي صورة متكاملة لأحاسيس البطلة المختلفة، وقد لعب المونولوج الداخلي للشخصية دورا كبيرا في إبراز هذا التبديل، وقد لجأ إليه تولستوي بكثرة عند تسجيله للمشاعر الدفينة لشخصياته والتي تظهر فيها براعة الكاتب، والناقد ليونتوف على حق حين يشير إلى براعة تولستوي المحلل النفسي فيقول: «ليس هناك أمام تولستوي عوائق لا في حرارة الشخصية، ولا في سنها، ولا في الاختلافات الجنسية، بل ولا حتى في عالم الحيوانات، إذ أنه في لحظة يستطيع أن يشير إلى: كيف يحس الثور؟ كيف كان يفكر الكلب؟ وما الذي فطن إليه الفرس؟»[*١١١]

إن تولستوي المحلل النفسي لا يكشف فقط عن حركة مشاعر وأفكار أبطاله، بل يميط اللثام أيضا عما يكن في مشاعرهم وتفكيرهم الباطني، وذلك لان تولستوي كان يعتقد أن المشاعر الكامنة في أعماق الروح اكثر

صدقا ودلالة على جوهر الإنسان عن المشاعر المدركة، وأن هذه المشاعر الكامنة أحيانا ما تدخل في تناقض مع المشاعر الأخرى التي يعانيها هذا البطل أو ذاك في اللحظة المعنية، فمثلا نخليودوف بعد خداعه لكاتيوشا لم يشعر في البداية بأي توبيخ للضمير، ورغم ذلك فقد كان يكمن في وعيه وشعوره الباطني الإحساس بنذالة وخسة ما فعل، وهو الإحساس الذي وضحه الكاتب بالكلمات التالية: وفي الأعماق، في نفس أعماق روحه كان يعرف أن ما قام به كان كريها وحقيرا وقاسيا، وأنه إذا وعى هذا التصرف فإنه سيكون من المستحيل عليه ليس فقط إدانة أحد بل أيضا النظر في أعين الناس». [112*]

اهتم تولستوي اهتماما خاصا بوصف مشاعر شخصياته بتصوير عمليات التحول والتغيير وأيضا الارتقاء (ديالكتيك الروح)، وقد ظهر هذا الاهتمام بصورة خاصة في تناوله للشخصيتين الرئيسيتين، والشخصية عند تولستوي لا يعتريها التغير والتحول بفعل مشاعر السعادة فقط، بل أيضا تحت تأثير مشاعر الحزن والمعاناة والآلام، فتولستوي يصف في وضوح تأثير تلك الليلة الخريفية الممطرة على روح ووعي كاتيوشا، وكيف أنها-بعد أن بقيت وحيدة مبللة عند قضبان القطار الذي انطلق وبه نخليودوف-قد تبينت بكل وضوح الشر واليأس المحيط بها، وكيف أنها عادت بعد ذلك إلى بيتها معذبة وقذرة تجر تعاستها، لقد كان لهذا الحادث الأليم وقعه الشديد في نفس كاتيوشا، وأصبح بداية انقلاب روحي بها، «فمنذ تلك الليلة الفظيعة، كما يصف الكاتب، لم تعد تؤمن بالخير... فهو الذي كانت تحبه والذي كان يحبها . كانت تعرف أنه قد هجرها بعد أن استمتع بها وبعد أن سخر من مشاعرها، لقد كان أفضل الناس الذين كانت تعرفهم، وكل الآخرين كانوا أسوأ منه، وكل ما حدث معها في كل خطوة كان يؤكد أن الجميع يعيشون من أجل أنفسهم، من أجل مسارهم أما كل الكلام عن الله والخير فقد كان خداعا».[113*]

وتولستوي في تصويره لانفعالات شخصياته ومشاعرها لا يكتفي بالشخصيات الرئيسية، بل يتناول أيضا وصف أحاسيس الشخصيات العابرة، أو مجموعات الأشخاص. من ذلك اهتمامه بتصوير مشاعر مجموعات الفلاحين تجاه سادتهم والتي تخدم المهمة الفكرية الرئيسية في روايته،

فمثلا في إحدى اللقطات التي يتقابل فيها نخليودوف مع بعض الفلاحين ركز تولستوي على تصوير مشاعر الحذر وعدم الثقة التي كانت تطبع علاقة الفلاحين بالإقطاعيين، فبرغم أن نخليودوف كان قد شرع في علاقات جديدة مع فلاحيه، فإن ذلك لم يمح حجاب الشك، وافتراض سوء النية من جانبهم، فقد «كانوا يعرفون بالخبرة منذ وقت طويل أن الإقطاعي دائما يراعي فائدته وخسارة الفلاحين، وعليه فإنه إذا كان الإقطاعي يدعوهم ويعرض شيئا ما جديدا فإن ذلك على ما يبدو من أجل خداعهم بطريقة ما وبشكل اكثر دهاء»[114*].

إن «البعث» تعتبر بحق تتويجا منطقيا لإنتاج تولستوي الروائي وحلقة ختامية من سلسلة تأملاته الفلسفية في الواقع، «فالحرب والسلام»-أولى رواياته-تبرز تجسيدا وتقييما من جانب الكاتب «للماضي» المنصرم، والتاريخ القومي لبلاده، أما ثانية رواياته «آنا كارينينا» فقد كانت عن «الحاضر» إذ جاءت تعبيرا حيا عن نظرة الكاتب تجاه وضع الأسرة في الواقع الاجتماعي المعاصر وأيضا تصويرا حيا لأزمة العلاقات الاجتماعية السائدة في السبعينات من القرن الماضي، أما «البعث» آخر روايات الكاتب فهي تعكس في جلاء وجهة نظر الكاتب تجاه النظام القائم للحياة، ومن يقف على قمتها، فقد رفض الكاتب في إصرار نظام الملكية الزراعية «وسلطة المال» والعلاقة القائمة بين الفلاحين وطبقة النبلاء، كما أكد وبطريقته على ضرورة تغيير الواقع، ومن ثم «فالبعث» هي رواية الكاتب عن «المستقبل» الذي تنبأ فيه بالتغيير القريب الحتمي. ولهذا السبب فقد اعتبرت رواية «البعث» أحد العوامل التي ساعدت على قيام أول ثورة روسية وهي ثورة 1905، ولذا فإنه ليس من قبيل الصدفة أن يعتبر تولستوي-وهو الكاتب الذي كان يرفض بوضوح الثورة كوسيلة للتغيير الاجتماعي-«مرآة للثورة الروسية» وذلك لأن تولستوي-وكما أشار بحق الناقد بابايف-رغم أنه كان «ينتحي» عن الثورة «إلا أنه كان أكثر تعبيرا كاملا لها»[115*]

الحواشي

(*) عاش تولستوي في الفترة (1828- 1910)
(*1) جوركي، تاريخ الأدب الروسي، موسكو، 1939، ص 296
(*2) عن ك. لومونوف «تولستوي في العالم المعاصر»، موسكو، 1975 ص 396
(*3) تولستوي، المؤلفات الكاملة، الطبعة اليوبيلية، الجزء ص 18- 19
(*4) تولستوي «عن الفن والأدب» الجزء الأول، موسكو، 1958، ص 30
(*5) انظر على سبيل المثال بالعربية: جورج لوكاتس «دراسات في الواقعية الأوربية» ترجمة أمير اسكندر، القاهرة، 1972، ص 152
(*6) تولستوي، المؤلفات الكاملة، موسكو، سنة 1958، الجزء الرابع، ص 55
(*7) المرجع السابق، الجزء الرابع، ص 277.
(*8) المرجع السابق، الجزء الرابع، ص 71.
(*9) المرجع السابق، ص 124.
(*10) المرجع السابق، ص 326.
(*11) المرجع السابق الجزء السابع ص 40.
(*12) المؤلفات الكاملة الجزء السابق ص 268.
(*13) المؤلفات الكاملة، الجزء الرابع ص 113.
(*14) المرجع السابق، ص 136.
(*15) المرجع السابق، ص 40.
(*16) المرجع السابق ص 336.
(*17) المرجع السابق ص 356.
(*18) المرجع السابق ص 357.
(*19) المرجع السابق ص 370.
(*20) تولستوي «المؤلفات الكاملة» الجزء الخامس، ص 221.
(*21) تولستوي، المؤلفات الكاملة، الجزء السادس، ص 268.
(*22) كأمير جير لقب نبيل.
(*23) تولستوي، المؤلفات الكاملة، الجزء الخامس، ص 309.
(*24) تولستوي المؤلفات الكاملة، الجزء الخامس، ص 309.
(*25) المرجع السابق، ص 310.
(*26) المرجع السابق ص 381.
(*27) المرجع السابق ص 388.
(*28) تولستوي، المؤلفات الكاملة، الجزء السابع، ص 50.
(*29) المرجع السابق، ص 54.
(*30) المرجع السابق، ص 306.

(*31) المرجع السابق، الصفحة السابقة.
(*32) تولستوي، المؤلفات الكاملة، الجزء الرابع، ص 35.
(*33) تولستوي، المؤلفات الكاملة، الجزء الخامس، ص 279.
(*34) تولستوي، المؤلفات الكاملة، الجزء السابع، ص 279.
(*35) المرجع السابق، ص 279.
(*36) تولستوي، المؤلفات الكاملة، الجزء السابع، ص 279.
(*37) المرجع السابق، ص 281.
(*38) المرجع السابق، ص 282.
(*39) المرجع السابق، ص 281.
(*40) المرجع السابق، ص 123.
(*41) تولستوي، المؤلفات الكاملة، الجزء السابع، ص 301.
(*42) المرجع السابق ص 304.
(*43) تولستوي المؤلفات الكاملة، الجزء الرابع، ص 309
(*44) تشوباكوف: تولستوي عن الحرب والعسكرية، مينسك، 1978 ص 68.
(*45) تولستوي، المؤلفات الكاملة، الجزء السابع ص 261.
(*46) تولستوي، المؤلفات الكاملة، الجزء الرابع، ص 196.
(*47) تولستوي، المؤلفات الكاملة، الجزء الرابع، ص 197.
(*48) المرجع السابق، الجزء السابع ص 198.
(*49) تولستوي: المؤلفات الكاملة، الجزء الرابع، ص 33.
(*50) المرجع السابق ص 342.
(*51) تولستوي: المؤلفات الكاملة، الجزء السابع ص. 253
(*52) المرجع السابق الصفحة السابقة.
(*53) المرجع السابق ص 57.
(*54) سبق أن أشرنا إلى هذا المؤلف عند الحديث عن بوشكين.
(*55) سومرست موم، «عشرات روايات خالدة» ترجمة سيد جاد، سنة 1971، ص 20.
(*56) أدنس، الطريق الفني لتولستوي، موسكو، 1962، ص 53.
(*57) برميلوف، تولستوي الروائي، موسكو، 1956، ص 23.
(*58) تولستوي، المؤلفات الكاملة، الجزء الرابع، ص 53.
(*59) تولستوي، المؤلفات الكاملة، الجزء الرابع، ص 9.
(*60) تولستوي، المؤلفات الكاملة، الجزء السادس، ص 9.
(*61) المرجع السابق ص 10.
(*62) تولستوي، المؤلفات الكاملة، الجزء السادس، ص 110.
(*63) المرجع السابق الصفحة السابقة.
(*64) تولستوي «آنا كارينينا»، لينينجراد، 1968، (الجزء 1- 4) ص 3.
(*65) دستويفسكي، المؤلفات الكاملة، الجزء الثاني، 1895، ص 57.
(*66) تولستوي «آنا كارينينا»، لينينجراد، 1968 (الجزء 1- 4)، ص 120.

(*67)المرجع السابق ص 306.
(*68) المرجع السابق ص 203.
(*69) المرجع السابق ص 237.
(*70) المرجع السابق ص 299.
(*71) المرجع السابق ص 259.
(*72) المرجع السابق ص 318.
(*73) المرجع السابق ص 259.
(*74) المرجع السابق ص 318.
(*75) المرجع السابق ص 204.
(*76) المرجع السابق، ص 206.
(*77) المرجع السابق، ص 426.
(*78) المرجع السابق، ص 332.
(*79) المرجع السابق، ص 303.
(*80) المرجع السابق ص 122.
(*81) المرجع السابق ص 155.
(*82) المرجع السابق. الصفحة السابقة.
(*83) المرجع السابق، ص 225.
(*84) المرجع السابق، ص 302.
(*85) المرجع السابق.
(*86) المرجع السابق ص 57.
(*87) المرجع السابق ص 125.
(*88) المرجع السابق ص 63.
(*89) المرجع السابق ص 64.
(*90) المرجع السابق ص 333.
(*91) المرجع السابق ص 389.
(*92) المرجع السابق ص 370.
(*93) المرجع السابق ص 361.
(*94) المرجع السابق ص 366.
(*95) المرجع السابق ص 368.
(*96) المرجع السابق ص 102.
(*97) المرجع السابق ص 258.
(*98) المرجع السابق ص 105.
(*99) خرابتشنكو «ليف تولستوي كفنان» موسكو، سنة 1971، ص 199.
(*100) تولستوي، «البعث» المؤلفات الكاملة الجزء 32، ص 32.
(*101) المرجع السابق ص 65.
(*102) المرجع السابق ص 300.
(*103) سوخاتينا تولستوي «ذكريات» موسكو 1976 ص 352.

(*104) سوخاتينا تولستوي «ذكريات» موسكو سنة 1976 ص 364.

(*105) تولستوي، المؤلفات الكاملة الجزء 32 ص 130.

(*106) المرجع السابق، ص 399.

(*107) المرجع السابق ص 309.

(*108) المرجع السابق ص 367.

(*109) تولستوي، المؤلفات الكاملة، الجزء 71، ص 515.

(*110) ليونتوف «عن روايات تولستوي» موسكو سنة 1911، ص 26.

(*111) تولستوي «المؤلفات الكاملة» المجلد 32 ص 65.

(*112) المرجع السابق ص 132

(*113) المرجع السابق ص 112.

(*114) بابايف «تولستوي والصحافة الروسية في عصره» موسكو، 1978 ص 288.

ظهرت الأشكال الأولى من الرواية الروسية في منتصف القرن الثامن عشر، أي متأخرة عن مثيلاتها في الآداب الغربية وقد تطلب ظهور الرواية في هذه الفترة الخروج على تقاليد الأدب القصصي القديم وأدب القرون الوسطى، ومع ذلك فقد كان لاستيعاب إنجازات هذا الأدب وكذا تجربة الرواية الغربية الفضل في بروز الرواية كفن في الأدب الروسي.

وبرغم تأخر ظهور الرواية في الأدب الروسي فإنها سرعان ما تمكنت من تحقيق مكانة رفيعة وبارزة، وحققت تطورا كبيرا بلغ قمته في الرواية الاجتماعية الحديثة التي ظهرت في ثلاثينات القرن التاسع عشر والتي أعطت صورة واسعة وشاملة للمجتمع والأفراد في ارتباطهم الوثيق وتأثيرهم المتبادل.

وكما هو معروف فالرواية توجد على علاقة وثيقة بالمذهب الواقعي، فهناك علاقة متبادلة بين تطور كل منهما، فازدهار الرواية هو ازدهار للواقعية، بالإضافة إلى أن المذهب الواقعي قد لقي خير تعبير له في فن الرواية، ولذا فإنه ليس بصدفة أن يصاحب ظهور النماذج الأولى للرواية الاجتماعية في روسيا في ثلاثينات القرن الماضي عملية التحول التاريخية من المذهب الرومانسي تجاه المذهب الواقعي.

كان بروز الاتجاه الواقعي والرواية الاجتماعية

في الأدب الروسي في الثلاثينات من القرن التاسع عشر مرتبطا بعوامل عديدة، كان في مقدمتها الظروف التاريخية المحددة للتطور في روسيا في القرن التاسع عشر، وهو القرن الذي تميز بانكسار وتوتر حاد بين الطبقات الواسعة، وكذلك بنهضة أخلاقية وعلمية عامة ونمو في وعي ووجدان جماهير الشعب. وقد كان ذلك يرتبط بنمو ازدهار حركة التحرير الشعبية في روسيا بمراحلها المختلفة والتي كان لها فضل توسيع قاعدة القارئ الواعي القادر على التأثير على الحركة الأدبية، وهو القارئ الذي تربى على يد حركة النقد الديموقراطية التي ازدهرت في روسيا في هذه الفترة على يد عمالقة النقد الكبار مثل بلينسكي وتشرينشفسكي وجيرتسين ودبرولبوبوف. وكان للنقد تأثيره المثمر أيضا على الكتاب الذين استجابوا لدعوته بالصدق والشمول في تصوير الواقع وفي عكس أهم ظواهره.

لقد كان الروائيون الروس موجودين في خضم النضال الوطني، و يعيشون اهتمامات العصر و يشاركون في الصراع الاجتماعي الدائر ولم يثبط عزيمتهم الاضطهاد أو التعقب السياسي أو ظروف الرقابة المشددة في عصرهم، وتمكن الروائيون العظام من أن يصوروا في رواياتهم أهم المشاكل الجذرية للواقع في تغيره وتطوره وكذا مشاكل الفرد في ارتباطها مع ظروف الواقع بدرجة جعلت من الرواية الروسية مرآة ناصعة لأهم مراحل الحياة الاجتماعية والنضال التاريخي بمنعطفاته ومنحنياته بصعوده وهبوطه. ومن هذا الارتباط والالتحام بمشاكل الواقع وحياة الشعب استمدت الرواية الروسية قوتها ومسحتها القومية. بالإضافة إلى ذلك فقد أبرزت في الرواية الروسية صورة روسيا «موطن العبيد وموطن الأسياد» روسيا التي يلزمها التغيير...، ومن جهة أخرى كان ارتباط الرواية الروسية بالحياة الاجتماعية وبالحركة التحريرية الشعبية السبب كذلك وراء ظهور نمط البطل المفكر والشخصية التقدمية والاجتماعية، ذلك النمط المميز للفترات التاريخية المختلفة، و يتعاقب أمام القارئ-وكما شاهدنا-صور مختلفة من هذه الشخصيات تمثل الأجيال المختلفة والمتعاقبة من ممثلي الحركة التحريرية، فشاهدنا هذه الصورة في يفجيني أونيجن في رواية «يفجيني أونيجن»، وفي بيتشورين في رواية بطل العصر وفي رودين في رواية «رودين»، وفي بازاروف في رواية «الآباء والأبناء» وفي صورتي الأمير بيير بيزخوف والأمير

اندري بولكونسكي في رواية «الحرب والسلام» وغيرهم من شخصيات الرواية الروسية الذين جسدوا الملامح الأساسية الاجتماعية والنفسية والأخلاقية لكل جيل.

وهؤلاء الأبطال الذين أشرنا إليهم مختلفون بعضهم عن بعض، ولكنهم في ذات الوقت يلتقون في سمة تجمع بينهم، وهي القدرة على التأمل العميق في الحياة المحيطة والتحليل الحاد لظواهرها، وهي السمة التي ساعدت الروائيين على أن يجذبوا بداخل أنسجة رواياتهم الكثير من المضامين الضخمة والمتنوعة. وهذه الشخصيات-وكما شاهدنا-تقع عادة في تناقض مع البيئة ومع مفاهيم الحياة السائدة. وقد تميزت صور أبطال «العصر» بالواقعية الشديدة، فهذه الشخصيات-تنبسط أمام القارئ بكل إيجابياتها وسلبياتها، كما ارتبط الجمال الفني والقوة الفكرية التي تميز الرواية الروسية ارتباطا وثيقا بالعلو العقلي وبالأهمية الجمالية والأتساع، وهي سمات ميزت صور أبطالها المركزيين.

اهتم الروائيون الروس اهتماما كبيرا كذلك بتصوير الشعب، فرغم أن الروائيين الروس كانوا في أغلبهم ينتمون بالنشأة والتربية والثقافة إلى الطبقات النبيلة الأرستقراطية الإقطاعية، إلا أن إنسانيتهم العالية جعلتهم يتجهون بكل الحب والعطف والاهتمام إلى الشعب فصوروا حياته والتغييرات النفسية والاجتماعية التي كانت تطرأ على وجوده وعكسوا آلامه وأحلامه. وكان العالم الداخلي لبسطاء الشعب في مركز اهتمام الروائيين الذين انغمسوا في تحليله وشرح خباياه. لقد كان الشعب هو المنطلق وهو المنبع الرئيسي وهو القوة الرائدة في الحياة بالنسبة للروائيين الروس، كما كان أيضا المعيار الذي يقيسون عليه قيمة الشخصيات الأخرى التي تنتمي إلى الطبقات العليا، فقد كان قرب أو بعد هذه الشخصيات من الشعب دليلا تقاس به قوة وإيجابية أو ضعف وقسوة وسلبية الشخصية. لقد حدد موضوع «الشعب» شاعرية الرواية الروسية والكثير من خصائصها ووسائلها الفنية، فالرواية الروسية حقيقة-وكما أكد الناقد أودينوكوف-كانت تبنى على أساس «الفكرة الشعبية». وقد حددت الخاصة الفنية لهذه الفكرة تطور الأشكال الروائية»[1].

ومن الموضوعات التي أولتها الرواية الروسية اهتمامها أيضا موضوع

وضع المرأة في المجتمع وصورتها، وهو الموضوع الذي برز مع التطور الاجتماعي للمرأة الروسية في القرن التاسع عشر، ولعلنا نذكر صورة تاتيانا في رواية «يفجيني أونيجن»، وصورة ناتاليا في رواية «رودين» وكذلك صورة ناتاشا رستوف وماريا بولكونسكي في رواية «الحرب والسلام» وصورة آنا كارينينا في الرواية المسماة باسمها. لقد كانت كل هذه الصور للمرأة الروسية تمثل المرأة المثقفة الواعية ذات العالم الروحي الغني والوعي المستيقظ. وكذلك إذا ما استرجعنا صورة سونيا في رواية «الجريمة والعقاب» أو صورة كاتيوشا في رواية «البعث» فسنجد أن هذه الصور تمثل المرأة من الطبقات الشعبية والتي تتحلى بالوعي والضمير رغم ما تعانيه من فقر وظلم وسقوط. إن صورة المرأة في الرواية الروسية تحتل بلا شك مكانة هامة وخاصة.

هذا وقد تميزت الرواية الروسية بشكل عام ببساطة الموضوع الذي يقترب من الحياة. ويبتعد عن خط المغامرات. لقد شيد الروائيون الروس نمط الرواية «الحرة»، حسب تعبير بوشكين، وهي الرواية التي ساعدتهم على عكس متطلبات الواقع. والكتاب الروس، في غالبيتهم كانوا يتجنبون اللجوء إلى التأثير الشكلي لتطور المضمون ويبتعدون عن عنصر الإثارة والتشويق ويسعون إلى بنيان روائي قد يبدو «غير صحيح» لكنه يخلو من الكلفة أو الاصطناعية ويخدم غرض عكس الحياة «غير الصحيحة» في انسيابها الواقعي. كما اتجهوا أيضا إلى التصوير الحر الواسع المتعدد الجوانب والذي يعبق بإنسانيتهم العالية وبإيمانهم الذي لا ينضب بقيمة الإنسان وكرامته.

المؤلف في سطور:

د. مكارم الغمري

* من مواليد عام 1947.

* تشغل وظيفة أستاذ الأدب المساعد بقسم اللغات السلافية (شعبة اللغة الروسية) بكلية الألسن. جامعة عين شمس-القاهرة.

* أول مصرية تحصل على الدكتوراه في الأدب الروسي من جامعة موسكو عام 1972.

* قدمت العديد من الدراسات الخاصة بالأدب الروسي والأدب المقارن باللغتين الروسية والعربية، كما قدمت بعض تراجم الأدب الروسي.



الشعر في السودان

تأليف:

الدكتور عبده بدوي